ARTA 78

ANUL XXV NR. 10/1978

ARTA 10/78

REDACȚIA

Str. C.A. Rosetti 39, telefon 13 91.36
70126 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

PREZENTARE ARTISTICĂ
SERGIU DINCULESCU

FOTOGRAFII
Sean Hudson, ing. Șt. Georgescu-Gorjan, Aurelia Cristescu, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Ștefan Bertalan, Radu Braun

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 78

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Din cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., președintele Republicii Socialiste România, rostită la întîlnirea cu reprezentanți ai țărănimii, intelectualității și tineretului, la 25 noiembrie 1978

	4	Caracterul unitar al conceptului de creație	Mircea Herivan
CÎNTAREA ROMÂNIEI	6	Expoziția « Magistralele socialismului »	Alexandra Titu
ANCHETĂ	12	Grafica: artă, utilitate, implicație socială (participă: François Pamfil, Adina Caloenescu, Ion Truică, Paul Erdös, Dan Erceanu, Amelia Pavel, Grigorescu Ion, Georgeta Pusztai)	
PREZENȚE ROMÂNEȘTI	19	Rijeka '78	Amelia Pavel
ANTOLOGIE	23	Miró: Carnete catalane	Radu Stern
ARTĂ-ȘTIINȚĂ-EDUCAȚIE	27	Structuri geometrice în opera plastică (2)	Zamfir Dumitrescu
ARHIVA BRÂNCUȘI	32	Ansamblul monumental de la Tîrgu Jiu. 40 de ani de la inaugurare	Ștefan Georgescu-Gorjan
	36	Drumurile zilnice ale lui Ștefan Bertalan	Andrei Pleșu
CRONICA	38	Vasile Grigore	Radu Ionescu
INFORMAȚII	39	Confruntări internaționale	
COPERTA		Artă/comunicare, compoziție grafică	Sergiu Dinculescu

Le discours prononcé par le camarade Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du P.C.R., président de la République Socialiste de Roumanie, à l'occasion de la rencontre avec les représentants des paysans, des intellectuels et de la jeunesse, le 25 novembre 1978 (extraits)

	4	Le caractère unitaire du concept de création	Mircea Herivan
HYMNE À LA ROUMANIE	6	L'exposition « Les voies du socialisme »	Alexandra Titu
ENQUÊTE	12	Graphisme: art, utilité, implication sociale (François Pamfil, Adina Caloenescu, Ion Truică, Paul Erdös, Dan Erceanu, Amelia Pavel, Grigorescu Ion, Georgeta Pusztaí)	
PRÉSENCES ROUMAINES	19	Rijeka '78	Amelia Pavel
ANTHOLOG!E	23	Miró: Carnets catalans	Radu Stern
ART-SCIENCE-ÉDUCATION	27	Structures géométrique dans l'œuvre d'art plastique (2)	Zamfir Dumitrescu
LES ARCHIVES BRÂNCUSI	32	L'ensemble de sculptures architecturales de Tîrgu Jiu. Quarantième anniversaire	Ștefan Georgescu-Gorjan
	36	Les promenades quotidiennes de Ștefan Bertalan	Andrei Pleșu
CHRONIQUE	38	Vasile Grigore	Radu Ionescu
INFORMATIONS	39	Confrontations internationales	
COUVERTURE		Art graphique/communication	Sergiu Dinculescu

Из речи тов Николае Чаушеску, генерального секретаря РКП, президент Социалистической Республики Румыния произнесенной 25 ноября 1978 г. на встрече с представителями крестьянства, интелигенции и молодежи

	4	Единый характер творческого конспекта	Мирча Хериван
ХВАЛА РУМЫНИИ	6	Выставка « магистрали социализма »	Александра Титу
АНКЕТА	12	Графика: исскуство, полезность, социальное последствие (Франсуа Памфил, Адина Калоенеску, Ион Труйкэ, Пауль Эрдош, Дан Ерчяну, Амелия Павел, Григореску Ион, Джеорджета Пустай)	
РУМЫНСКОЕ УЧАСТИЕ	19	Риека '78	Амелия Павел
АНТОЛОГИЯ	23	Миро: Каталанские блокноты	Раду Стерн
ИСКУССТВО-НАУКА-ВОСПИТАНИЕ	27	Геометрические структуры в художественном творчестве (2)	Замфир Думитреску
АРХИВ БРЫНКУШЬ	32	Монументальный ансамбль в Тыргу Жиу. 40 лет со дня открытия	Штефан Джеорджеску-Горжан
	36	Ежедневные пути Штефана Берталана	Андрей Плешу
ХРОНИКА	38	Василе Григоре	Раду Ионеску
ИНФОРМАЦИИ	39	Международные сопоставления	
ОБЛОЖКА		Графика/собощение	Серджу Динкулеску

Noi considerăm că una din îndatoririle fundamentale ale ţărilor socialiste, ale forţelor progresiste, însăşi misiunea istorică a socialismului sînt eliberarea popoarelor atît de asuprire, cît şi de primejdia unui nou război, asigurarea unei păci trainice şi a conlucrării reciproc avantajoase, în condiţii de deplină egalitate între toate naţiunile lumii.

În realizarea acestei misiuni istorice, partidul nostru, dînd glas voinţei întregului popor, a făcut şi va face totul şi în viitor. Nu vom precupeţi nici un efort pentru a contribui la triumful acestei politici, care corespunde atît intereselor poporului nostru, cît şi intereselor tuturor ţărilor socialiste, ale tuturor popoarelor lumii, ale întregii omeniri!

Ştim că sînt multe probleme care trebuie soluţionate pe plan internaţional. Dar considerăm că aceste probleme nu-şi pot găsi rezolvarea decît prin participarea activă şi egală a tuturor popoarelor, prin unirea eforturilor lor în vederea asigurării progresului economic şi social, lichidării subdezvoltării, creşterii bunăstării materiale şi spirituale, creării condiţiilor pentru ca fiecare naţiune să-şi poată pune plenar în valoare capacitatea creatoare, fizică şi intelectuală, asigurîndu-şi un loc demn, liber, în rîndul sutelor de naţiuni şi de grupuri naţionale din lume.

Dorim deci ca, în soluţionarea acestor probleme, să nu se ajungă la folosirea armelor, la forţă, ci să se excludă forţa cu desăvîrşire din viaţa internaţională, să triumfe raţiunea, spiritul de înţelegere, de bună vecinătate şi convieţuire paşnică între popoare! [...]

Aşa cum reiese din Declaraţia pe care aţi citit-o în presă, există un acord deplin între toate ţările participante de a intensifica lupta pentru dezarmare,

pentru pace. Noi considerăm că trebuie să ne angajăm cu toată hotărîrea pe această linie. Apreciem că şi oamenii de ştiinţă şi cultură, toate categoriile sociale din ţara noastră, întregul popor trebuie să se angajeze serios în această privinţă, dezvoltînd contactele şi relaţiile cu alte ţări, cu oamenii de ştiinţă, cu scriitorii, compozitorii, cu artiştii, cu ţărănimea, cu alte categorii sociale din ţările socialiste şi din alte state. Am arătat la întîlnirea pe care am avut-o mai înainte cu reprezentanţii clasei muncitoare că lupta pentru pace nu se realizează numai prin declaraţii, oricît de bune ar fi ele; sînt necesare acţiuni concrete, şi fiecare poate şi trebuie să-şi aducă contribuţia la realizarea acestui obiectiv vital pentru întreaga umanitate, pentru viaţa tuturor popoarelor.

În acest sens, consider că cea mai bună aprobare a politicii partidului şi statului nostru constă în înfăptuirea neabătută, de către fiecare, a îndatoririlor care-i revin în sectorul său de activitate, angajarea fermă în înfăptuirea Programului elaborat de Congresul al XI-lea de dezvoltare continuă a ţării noastre, de asigurare a bunăstării, a unui grad tot mai înalt de civilizaţie pentru întregul popor. Numai astfel avem deplina garanţie că vom putea înfăptui neabătut Programul de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate în România!

NICOLAE CEAUŞESCU

(Din Cuvîntarea rostită la întîlnirea cu reprezentanţi ai ţărănimii, intelectualităţii şi tineretului — 25 noiembrie 1978)

COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU, SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, PREŞEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu,

Artiștii plastici din patria noastră, Republica Socialistă România, alături de ceilalți creatori de frumos, alături de creatorii din cîmpul științei și al tehnicii, de frontul înaintat al intelectualității, împreună cu clasa muncitoare și țărănimea, împreună cu întregul nostru popor, uniți în cuget și simțiri, într-o absolută unitate de voință, venim să afirmăm încă o dată, cu matură responsabilitate, adeziunea noastră totală și satisfacția deplină pentru poziția delegației române la Consfătuirea Comitetului Politic Consultativ al Tratatului de la Varșovia, care a avut loc în zilele de 22—23 noiembrie la Moscova, apreciind că această poziție, căreia dumneavoastră personal i-ați dat expresie profundă și clară, răspunde în gradul cel mai înalt intereselor supreme ale națiunii noastre socialiste, cauzei independenței și suveranității naționale, întăririi destinderii, colaborării și păcii în lumea întreagă.

Am luat cunoștință, cu interes vital, despre conținutul Declarației comune adoptată la Consfătuirea de la Moscova, cu același interes ne-am însușit Comunicatul ședinței Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român cu privire la desfășurarea consfătuirii, am urmărit la posturile noastre de radio și televiziune, în presa centrală, precum și prin delegații noștri, expunerile dumneavoastră la întîlnirile cu reprezentanții clasei muncitoare, țărănimii, intelectualității și tineretului. Participînd astfel la modul democratic privind procesul de înfăptuire neabătută în viață a politicii noastre externe, de pace și de colaborare, ne manifestăm și pe această cale gratitudinea față de prodigioasa dumneavoastră activitate, față de modul strălucit în care ați fost, ca în atîtea rînduri, interpretul năzuințelor sacre ale poporului nostru de a trăi în pace și înțelegere cu toate națiunile lumii, de a fi lăsat să-și consacre toate forțele, întreaga energie făuririi unei vieți libere și fericite în patria noastră.

Reafirmăm convingerea fermă că Declarația comună adoptată la Consfătuirea de la Moscova, cuprinzînd o analiză științifică a evoluției actuale a situației internaționale, precum și obligațiile ce revin statelor semnatare în raport cu această situație și sub semnul participării vigilente, active și înțelepte în salvgardarea păcii, corespunde pe deplin cerințelor și năzuințelor poporului nostru, dreptului său suveran de a decide singur asupra tuturor problemelor cu care țara noastră este confruntată în contextul vieții internaționale.

De aceea, mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, însușindu-ne integral poziția partidului nostru cu privire la politica noastră externă, vă asigurăm că această adeziune se întemeiază deopotrivă pe angajamentul nostru ferm, al comuniștilor din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, al tuturor artiștilor plastici din patria noastră, români, maghiari, germani și alte naționalități, de a înfăptui neabătut îndatoririle ce ne revin în sfera noastră de activitate, în lumina Programului elaborat de Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român de dezvoltare continuă a țării noastre, a artei și culturii socialiste românești.

Președintele
Uniunii Artiștilor Plastici

Secretarul Comitetului de Partid
din Uniunea Artiștilor Plastici

caracterul unitar al conceptului de creație

MIRCEA HERIVAN

Euristica modernă redescoperă, se pare, un vechi adagiu al lui Francis Bacon: « Diversitatea oamenilor poate fi recunoscută nu după ce creează aceștia, ci după *cum* creează ». Dar pentru că avem nevoie de cel puțin două coordonate pentru a putea defini un concept — o singură calitate sau dimensiune a acestuia ducînd, evident, la o nedeterminare — să adăugăm entității redescoperite un principiu consacrat recent de epistemologie și de psihologia genetică și anume că elementul esențial, pe plan intelectual, al imaginației creatoare este facultatea de A GÎNDI PRIN ANALOGII. Replica unui posibil și perspicace interlocutor sosește fără întîrziere: « Bine, dar prin analogii gîndește și geometrul, matematicianul în general, metafora poetului este tot o analogie, ca și raționamentul antropologului, sau al criticului de artă referindu-se la Brâncuși ».
Observația este exactă, ne-o confirmă studiile majorității specialiștilor în psihologia creației — de la Ribot la Piaget — și ea ne completează numărul strict necesar de coordonate pe care se poate construi un model, o demonstrație. Putem desprinde deci, ca o primă concluzie, că există tot atîtea forme de imaginație cîte raporturi prin care gîndirea ia în considerare și compară lucrurile, iar dezvoltarea imaginației este dependentă de capacitatea gîndirii de a penetra asemănările sau contrastele între elemente, într-o ordine și sub un raport dat.
Experiența milenară cristalizată în istoria civilizației umane și mai ales imensa materializare de energie creatoare a ultimului veac demonstrează pregnant că varietatea formelor sau a posibilităților combinatorii ale spiritului nu este cu nimic inferioară varietății materialelor utilizate în construcțiile spirituale, ba chiar depășește, uneori, gama acestor materiale. Imaginația creatoare se poate exprima deopotrivă în sunete, cuvinte, culori, semne sau cifre. « Natura materialelor — spunea încă de acum trei sferturi de secol Ribot în „L'Imagination créatrice" — este un factor de prim ordin, determinant; ea indică spiritului sensul său de orientare și orice „trădare" în această privință este pedepsită cu un avort sau cu o muncă aproape total nefructificată. Invenția separată de ceea ce îi dă o formă sau un corp nu este decît pură abstracțiune ». În acest punct se află instalată una dintre capcanele în care s-au lăsat prinși, de-a lungul vremii pînă în contemporaneitate, nu puțini oameni de spirit; ei au încercat să definească imaginația creatoare — nu să clasifice diversitatea formelor acesteia — exclusiv în funcție de natura materialului, rezervînd « dreptul » la o asemenea imaginație exclusiv celor care operau cu materiale sofisticate dar nu total abstracte. Delimitarea imaginației creatoare în funcție de materialul folosit este însă integral caducă, iar pentru a nu se situa pe poziții artificiale și dogmatice se impune, cu necesitate, să ținem seama în clasificare atît de materialul asupra căruia se exercită cît și de *procedeele imaginației creatoare*, de caracterul particular al obiectului imaginației și de originalitatea punctului de vedere și a formelor de exprimare a acesteia.
Capcana sus-amintită n-a putut fi evitată nici în strălucitoarele raționamente ale lui Bergson, dovadă că încă din perioada controversei cu Einstein concepția filosofului intrase în opoziție cu întreaga evoluție a fizicii. Chiar mai aproape de deceniul nostru, în cazul discipolilor lui Claparède, *imaginația științifică* apare drept acel tip de gîndire care ia în considerare fenomenele naturii exclusiv prin prisma proprietăților obiective ale acestora, a elementelor esențiale, a modului de formare, a legității lor, făcînd abstracție de emoțiile pe care ni le trezesc; ajunge—afirmau psihologii școlii citate, ca și alții — să inversăm termenii acestei definiții pentru a circumscrie profilul *imaginației estetice*. Dar, așa cum s-a dovedit în cele mai diverse domenii și a devenit o legitate a dialecticii materialiste, extremele au mai multe caracteristici comune decît termenii medii. Iar rezultatul celei mai complexe asocieri între imaginația științifică și cea tehnică — racheta interplanetară — a dat naștere Odiseii contemporane a primului om pe Lună, care, datorită televiziunii, a devenit, simultan pentru sute de milioane de oameni, spectacolul cel mai răscolitor al vremurilor noastre. Cît despre dilemele, adesea sfîșietoare, între *descoperire* și *incapacitatea de a o stăpîni deplin* sînt pe deplin edificatoare crizele de conștiință ale unor savanți din domeniul ingineriei genetice sau al radioactivității.
Reciproc, privind mitul inefabilei imaginații poetice, îmi vin în minte cuvintele lui Verlaine care spunea: « Et nous faisons des vers émus très froidement ». De altfel, judecînd prin prisma aceleiași istorii a civilizației universale, încercările de separare a creației artistice pe de o parte, de creația științifică, tehnică, ansamblul creației sociale pe de altă parte, diversele tentative de a considera IMAGINAȚIA, CREAȚIA (cu majuscule) drept calități exclusive ale artelor nu sînt o « apariție » de dată recentă ci s-au infiltrat, periodic — cel puțin de la începuturile Evului mediu — ca elemente de subminare a unității cîmpului de forțe în care se produc valorile umanității, acordînd, aparent, artelor un statut privilegiat dar, în fapt, izolîndu-le de viața socială. Discontinuități, necesare poate, dar care fac și mai evidentă continuitatea — în concepție și în fapt — a afirmării unității și caracterului global al creației sociale.
Să ne amintim, în acest sens, că mult timp înainte ca Voltaire să situeze semnul egalității pe planul imaginației între Arhimede și Homer, străvechile civilizații au îngemănat poeți de geniu cu marii inventatori, înălțînd altare ca pentru zei sau semizei celor care încarnau geniul descoperirii: la hinduși — Viçvakarma, la greci — Hephaistos, Prometeu, Dedalus.

Pentru gîndirea raționalistă a secolului XIX este profund semnificativă, în această ordine de idei, observația pătrunzătoare a lui Justus Liebig, savant multilateral și de largă deschidere intelectuală, care afirma: « Doar un om atît de eminent dotat cu facultăți poetice precum Kepler a putut descoperi și formula cele trei strălucite legi astronomice care-i poartă numele. Tot astfel, fără a face abstracție de diferențierile orientării, Homer, Shakespeare sau Goethe sînt pe aceleași culmi cu cei mai eminenți exploratori ai naturii — Euclid, Darwin,

Euler — în sensul că facultatea intelectuală, căreia îi datorăm un poet sau un artist de geniu, este aceeași facultate care naște intențiile și ideile purtătoare de progres în știință ».

Să ne oprim, în continuare, la următorul text: « Precum mîna înotătorului care se întîlnește cu apa, se sprijină pe ea făcînd corpul să alunece în sens invers, tot astfel deschide drum și aripa păsării în zbor ». Textul acesta datează de la sfîrșitul secolului XV și e prima descriere științifică a zborului, rod al fantasticei inteligențe ce se numea Leonardo da Vinci. Cîte metafore și imagini lirice au la origine această uimitoare capacitate de a înțelege esența unui fenomen, de a-l asocia în imaginație altuia și de a « construi » plastic modelul asociativ ! Același unic da Vinci scrie că aerul se condensează « asemeni fulgilor dintr-o pernă împinși în lături și presați de greutatea celor care dorm », iar despre pulberea care explodează spune că prinsă între bombardă și ghiulea se aseamănă « omului sprijinit de un zid împingînd un lucru cu tot corpul ».

Bine, poate spune cineva, marele Leonardo este un caz deosebit, fiind deopotrivă savant, pictor, arhitect de geniu și autorul unor strălucitoare poeme. Imagini vii, plasticizînd o formulă generală luminează însă, în repetate rînduri, cu sclipiri de diamant, și stilul sever al unui Descartes sau Leibniz, ca și al unor savanți reprezentativi ai secolului nostru precum Oppenheimer și Norbert Wiener. Și cum ceea ce ne interesează în primul rînd nu sînt precedentele istorice ci realitățile contemporane, să mai amintim aici că acel spirit strălucit al secolului nostru, adevărat Pico della Mirandola contemporan, Buckminster Fuller, cosmogonist, arhitect — autor al cupolei geodezice — matematician și poet îi mărturisea scriitorului Walter McGraw: « Am făcut descoperiri matematice absolut instantanee . . . și am resimțit acea impresie, de neînfrînt, de familiaritate intelectuală . . . ca și cum acea idee mi-era deja cunoscută ». Să asociem această mărturisire unei replici, mult mai profundă decît caracterul ei de butadă, a celebrului fizician Niels Bohr: « Fizicenii din zilele noastre nu sînt suficient de „trăzniți" pentru a putea rezolva problemele cu care sînt confruntați ». Această reflecție apare corelată strîns cu una dintre caracteristicile cele mai puțin studiate pînă în prezent ale imaginației creatoare și anume că acestui tip de imaginație îi este propriu în cea mai mare măsură *noul*, nu *adevărul* sau *eroarea*. Încercînd să aprofundez această relație într-o suită de eseuri, recent apărute, aminteam cît de important este, la un moment dat, un model, chiar dacă cercetarea ulterioară nu-l confirmă întru totul sau chiar îl infirmă. În fapt, meritul lui Ampère este doar de a ne fi oferit un model, de a fi realizat conceptual — și printr-un artificiu — o idee, pentru că relația între mișcarea acului magnetic și un cîmp electric erau cunoscute încă datorită experiențelor lui Oerstedt. Tot astfel, existența particulei quark, a cărei descoperire a fost încununată cu un premiu Nobel, nu este confirmată de cercetările de laborator, dar are o maximă importanță pentru a fundamenta un nou model al dezintegrării nucleare.

Multe dintre aceste teorii științifice ale contemporaneității, precum ipoteza avansată de A. Eddington și Fred Hoyle că « fuga galaxiilor » este răspunzătoare de direcția săgeții timpului, sau modelele « timpului închis » din fizica relativistă au oferit noi și interesante deschideri imaginației artistice. Dar, fără îndoială, cel mai pregnant precedent în această direcție îl constituie împletirea destinului artistic al *impresionismului* cu *optica lumii*. Și dacă, potrivit legendei, Monet și Renoir au descoperit, intuitiv, pictînd umăr lîngă umăr la Bougival, că soluția optimă pentru redarea efectelor de lumină pe apă o prezintă recurgerea la tușe fragmentare, în fapt avem de a face doar cu o aplicare în tehnica picturală a principiului diviziunii culorii atmosferice expus de Chevreul în lucrarea « La loi du contraste simultané des couleurs », apărută încă în anul 1839. O recunoaște deschis teoreticianul neoimpresionist al impresionismului, Seurat, care, după ce conspectează cu sîrg tomul lui Chevreul, studiază experiențele din același domeniu științific efectuate de Dove, Maxwell și Helmholtz și « Teoria științifică a culorilor » a lui Ogden W. Rood, notează pentru expozeul *Estetică și tehnică*: « Mijlocul de expresie este un amestec optic al tonurilor și al tentelor, al luminilor și al reacțiilor acestora (umbrele) după legile contrastului, al degradării și iradierii ».

Un alt factor de profunzime care apropie imaginația creatoare din știință cu cea din domeniul artei este capacitatea de a sesiza analogiile esențiale între fenomene foarte deosebite în aparență. Asemenea analogii sînt pentru imaginația științifică, de exemplu, cele între combustie și respirație, între hidrogen și metale, între căldură, lumină, sunet pe de o parte și mișcare pe de altă parte etc.; imaginația estetică reușește să stabilească analogii chiar între entități mai depărtate, ca, de pildă, între fenomenele naturii și sentimente, între metagalaxie și gîndire umană, între universul obiectual și angoasă, între microcosmos și destinele omenirii. Asocierea poate viza, în aceeași ecuație, mai mulți termeni, dar caracteristic pentru imaginația artistică este că, totdeauna, termenul de referință îl va forma un parametru al spiritualității și simțirii umane la scară socială sau individuală.

O semnificație deosebită pentru obiectul acestor considerații îl constituie afinitățile de profunzime între imaginația științifică și imaginația plastică; aceasta din urmă fiind definită (abstracție făcînd de formele ei) *imaginația al cărei material sînt imagini de cea mai diversă natură*, se poate afirma, fără teama de analogii spectaculoase dar lipsite de acoperire, că imaginația științifică e *o imaginație plastică esențializată*. Aceasta presupune că savantul, omul de știință a cărui gîndire dezvoltă o asemenea imaginație a avut în vedere toate elementele de percepție pe care le sintetizează, căci numai o viziune aprofundată, completă și precisă a faptelor permite să se *degaje* sau să se izoleze dintr-un ansamblu de particularități, aparent toate interesante, *caracterul esențial* sau *genul*, *elementul cauzal* sau *legea*.

În aria spiritualității românești, tradiția unui profund echilibru rațional, responsabilitatea complexă asumată de personalitățile creatoare față de ansamblul factorilor culturii și civilizației au creat un puternic flux al *culturii de sinteză*, a interdisciplinarităților, ca să folosim un termen al profesorului Solomon Marcus, sau, recurgînd la o fericită expresie a lui Paul Anghel, al *titanismului culturii românești*. Dimitrie Cantemir, Hasdeu, Spiru Haret, Eminescu, Emil Racoviță, Lucian Blaga, Ion Barbu, George Călinescu sînt doar cîțiva dintre exponenții reprezentativi ai acestei gîndiri și creativități de sinteză. Artele noastre plastice oferă și ele cîteva exemple de vîrf, insuficient puse în valoare de către exegeți. În primul rînd momentul Brâncuși constituie o temă fecundă de reflecții cu privire la intuiția științifică spontană a marilor artiști *. Fără a exista o exegeză unitară în această privință, totuși, prin acumulare, dispunem de multipli factori de referință. S-a realizat, de pildă, o riguroasă demonstrație matematică asupra structurii modulare a monumentului din ansamblul de la Tîrgu Jiu (Șt. Georgescu-Gorjan și G. Salzman), s-a afirmat că operele brâncușiene sînt « asemenea stelelor pitice care pentru un volum foarte mic au o masă de mii de ori mai mare decît a soarelui » (Robert Charbonier). Altă interpretare privind relațiile cu știința ale viziunii titanului de la Hobița, luînd ca bază ideea valorii artistice a repetiției simpatetice a unităților identice, asimilează seria muzelor adormite, versiunile lui *Prometeu*, precum și variantele *Începutului lumii* cu un mic tratat plastico-matematic despre ovoid (William Sisler). Dar, fără îndoială, marea tensiune a artei lui Brâncuși, concentrată în perfecțiunea volumelor generate de multiple rotații, este primordial concentrată în *păsări*, creații esențiale care te poartă cu gîndul la acele experiențe de referință, sugerate de Einstein și întreprinse de Piaget, pentru determinarea conceptului de *viteză* « în stare pură », căci păsările brâncușiene sînt *zbor în stare pură*.

Insuficient studiată, ducînd adesea la puncte de vedere exclusiviste, este și relația între formația politehnică și căutarea de inedite formule conceptuale în arta lui Pallady. Un teren deosebit de fertil oferă investigației interdisciplinare raportul între modelul științific al gîndirii și viziunea artistică a lui Țuculescu. (Mai ales că în acest caz nu este vorba doar de un om cu formație științifică; doctorul Ion Țuculescu s-a afirmat ca un cercetător avizat al microfaunei, ca un veritabil savant, autor al unor lucrări de referință.) Există, cred, în structurile repetitive ale celor mai reprezentative tablouri ale artistului, structuri cufundate în fluxuri de verde, de roșu intens sau de albastru, ceva din imaginile lamelor cu microorganisme acvatice, preparate în diverse imersiuni contrastante și puse sub obiectivele unui puternic microscop. Căci transferul din microscopic spre scara dimensiunilor umane instituie exact atmosfera de fantastic a acestui artist de excepție, dar bizar.

Impunerea tehnologicului pe plan central în viața materială a societății contemporane (a unui tehnologic care nu înseamnă simplă tehnică ci știință de vîrf aplicată) a sporit amploarea reacției la nivelul « centrilor nervoși » ai artei: s-a mărit atît mișcarea centripetă, cît și mișcarea centrifugă, ambele conținute adesea în manifestările contradictorii ale aceleiași concepții. O parte importantă a lumii artelor din Occident reacționează cu o teamă care naște fantasme în fața scientizării și tehnicizării orizonturilor civilizației contemporane**, dar în același timp este fascinată de posibilitățile pe care i le oferă programarea cibernetică, microscopia electronică, cercetarea macrocosmosului sau mijloacele moderne de reproducere a imaginilor.

În condițiile socialismului, posibilitatea apariției unor tensiuni reale între subsistemele *știință, artă, tehnologie* este exclusă, prin suprimarea cauzelor sociale profunde care le generează, printr-o concepție a dezvoltării, a progresului orientată de gîndirea materialist-dialectică și istorică, « chintesența spirituală a epocii » și « suflu viu al culturii » cum denumea însuși Marx această filosofie pusă în slujba transformării societății de către cea mai progresistă clasă socială din istoria umanității, filosofie cu largă deschidere spre cele mai noi cuceriri științifice, spre valorile artistice, precum și spre dezvoltarea tehnologică.

Conexiunea fenomenelor implicate în considerațiile anterioare se subsumează înaltei valori programatice a tezei despre caracterul unitar în sfera creației, a ansamblului manifestărilor de gîndire și de faptă — artistice, științifice, tehnice — care îmbogățesc valorile materiale și spirituale ale societății, teză cuprinsă în Expunerea secretarului general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Ședința activului central de partid și de stat. Să reținem, dincolo de argumentele ideologice și teoretice, însemnătatea nobilei tradiții a *culturii de sinteză* specifice spiritualității românești și obiectivele *umanismului revoluționar*, care solicită o dezvoltare unitară și armonioasă a tuturor sectoarelor de creație, dezvoltare puternic stimulată de complexitatea angajării forțelor creatoare în cadrul Festivalului « Cîntarea României ». Tentația experimentelor valoroase în cîmpul creației artistice își găsește aici o arie largă de desfășurare; inclusiv implicarea viziunii scientiste sau a calculatorului electronic care, cel puțin pe linia capacității combinatorii, de mixaj, depășește exponențial imaginația umană. Aceasta nu are însă nimic de a face cu tendințele de fetișizare a posibilităților artistice ale tehnologiei, de substituire a « operei » unor reproduceri realizabile cu mijloace tehnice.

Strînsa relație pe care socialismul o stabilește între artiști și societate, democrația profundă a artei și înalta grijă a întregii națiuni pentru destinul valorilor spirituale prin care este reprezentată, implică, drept o condiție a libertății de creație, prevenirea experimentelor fără perspectivă reală în sfera promovării valorice a creației, bararea fundăturilor de natură ideologică și estetică sau, în raport cu situația comentată anterior, prevenirea transformării artei într-o *ancil'a technicae*. Căci, fără îndoială, condiția unui puternic avînt al creației spirituale este păstrarea și întărirea personalității fiecărui gen de creație, în cadrul unui intens schimb de valori cu celelalte manifestări ale lui *homo novatorius*. Iar înalta socializare a creației implică triada: statut egal pentru toate domeniile de creație și posibilități de deplină dezvoltare pentru fiecare creator în parte, difuzarea largă atît pe plan național cît și internațional a valorilor spiritualității și, în sfîrșit, dar ca un factor fundamental, responsabilitatea creatorului de valori artistice ca și a celui de valori științifice sau tehnologice în fața poporului din rîndurile căruia s-a ridicat la condiția de creator.

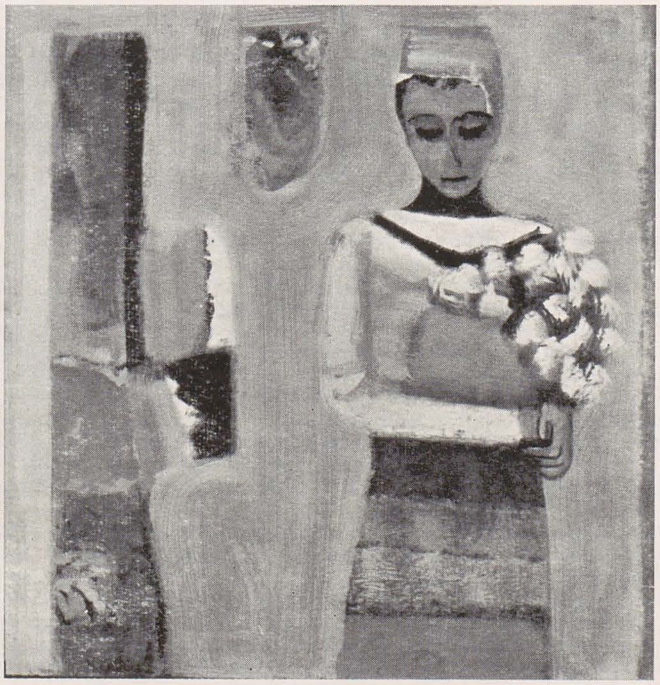
* Care ar trebui luată cu mult mai multă seriozitate în considerare dacă s-au scris zeci de studii și chiar tomuri întregi (vezi Althusser) cu privire la intuiția filosofică și artistică a oamenilor de știință.

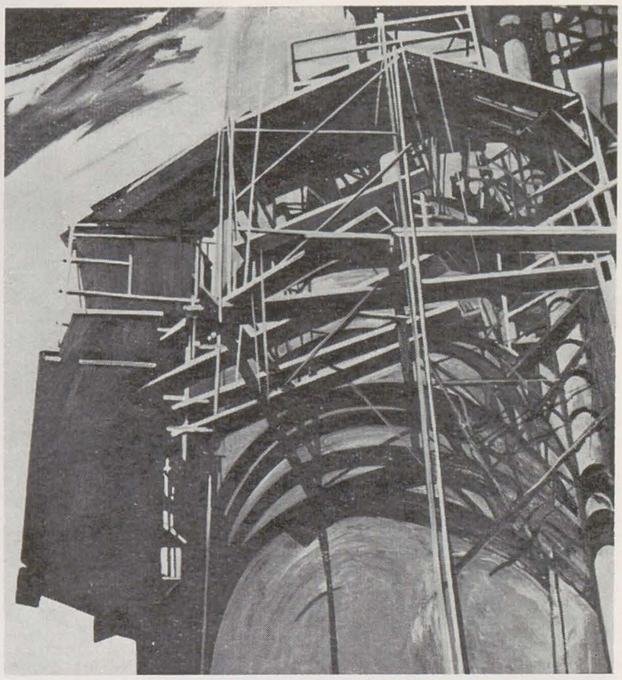
** În fapt, așa cum o dovedesc majoritatea studiilor aprofundate, primejdiile reale care amenință ecosistemul nostru planetar nu sînt o consecință a revoluției științifico-tehnice ci a abuzului de știință și tehnologie de către cei care văd în acestea doar un mijloc de sporire a profiturilor.

expoziția „magistralele socialismului"

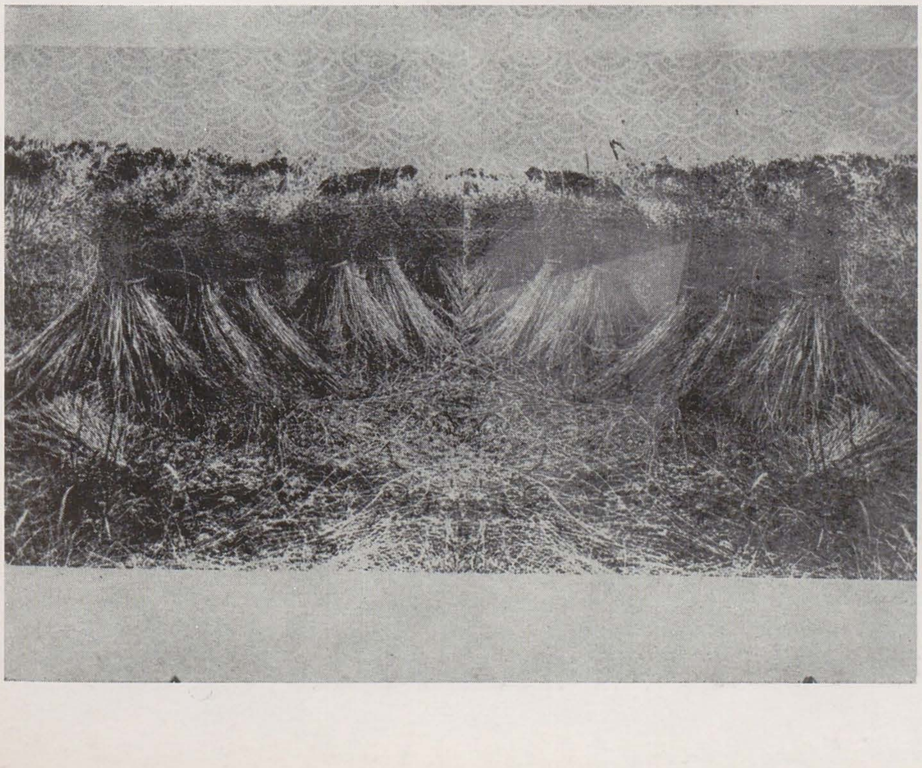
Anul acesta expoziția « Magistralele socialismului », aflată la a doua ediție, s-a deschis în sălile Muzeului de artă și Dalles, ceea ce demonstrează nu numai o creștere în amploare ci și în importanță.

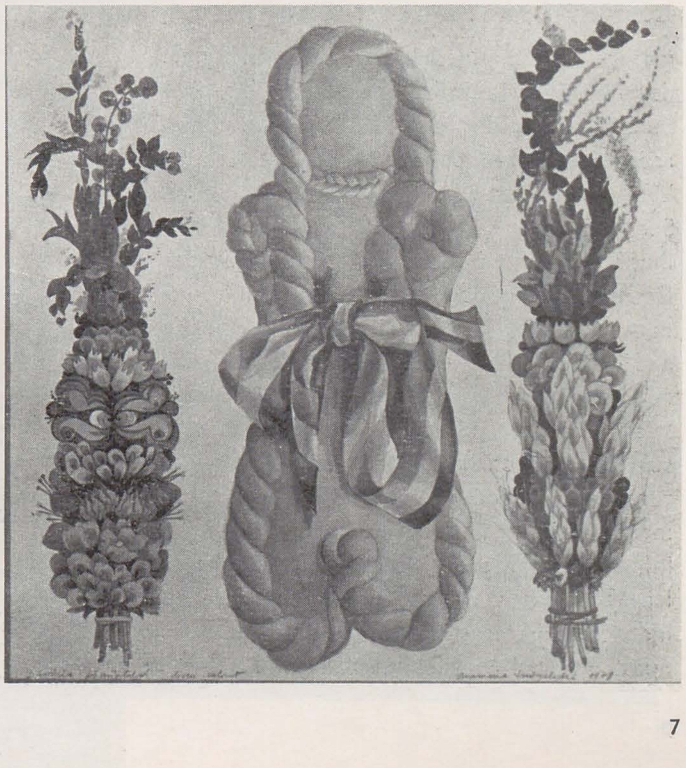
Manifestarea s-a anunțat încă de la început interesantă pentru că face publice opțiunile unuia dintre principalii beneficiari de artă — Consiliul General al Sindicatelor. Deși expoziția a cuprins un mare număr de artiști, de la maeștri — invitați de onoare — la tineri absolvenți ai institutului, ea nu ambiționează să propună imaginea completă a creației artistice românești contemporane, așa cum este de așteptat să o facă expozițiile sinteză — anuale, bienale — patronate de Uniunea Artiștilor Plastici și Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Expoziția își propune un alt scop, operînd de pe pozițiile unui beneficiar ce are în vedere destinația operelor dincolo de simezele unei expoziții, cu un timp limitat de acțiune asupra publicului, în spațiile diverse ce îi aparțin. De aici decurg stringențe printre care referirea la un univers uman, la o anumită realitate obiectivă, desemnată încă din genericul manifestării și care trasează participanților un principiu ordonator. Ne aflăm în fața unei false dificultăți pentru artiști, un principiu tematic putînd acționa uneori restrictiv, dar fiind capabil să devină și un punct de pornire fecund pentru creația artistică. De precizat că organizatorii nu au formulat opțiuni în ceea ce privește modalitățile de exprimare (ceea ce ar fi fost o atitudine de îngustare a libertății creatoare) ci numai referitor la realitatea din care operele își trag substanța, angajînd o relație deschisă cu artiștii. Este libertatea artistului de a opta pentru un anume tip de limbaj, pentru un tip de figurare capabil să transforme realitatea obiectivă propusă în realitate expresivă, fără să își trădeze propria personalitate. Un mare număr dintre lucrările expuse atestă că acei artiști care și-au definit un univers interior, care sînt siguri pe mijloacele lor și au tins permanent spre o artă majoră, sînt prezenți în expoziție cu lucrări ce răspund tematicii propuse și care, totuși, se integrează fără fisură universului lor creator. Virgil Almășanu își afirmă din nou calitățile de a rezolva cele mai dificile compoziții, în pînza expusă cu această ocazie; Ion Pacea este prezent cu o compoziție al cărei merit este de a aduce o notă aparte în preocupările sale; Ion Sălișteanu organizează cromatic riguros cu o aparentă libertate a tușelor;





1. VASILE GORDUZ: *Portret de bărbat, ghips*
2. ION SĂLIŞTEANU: *Fată cu flori, acrilic*
3. DAN HATMANU: *Oameni, ulei*
4. ADRIAN MAFTEI: *Construim, ulei*
5. CORNELIU VASILESCU: *Tineretul în primele rînduri pe şantierele patriei, ulei*
6. DAN CRISTIAN: *Operatoare prin tele-comandă, ulei*
7. WANDA MIHULEAC: *Aer şi lumină, litografie*
8. ANAMARIA SMIGELSCHI: *Dărnicia pămîntului, desen colorat*



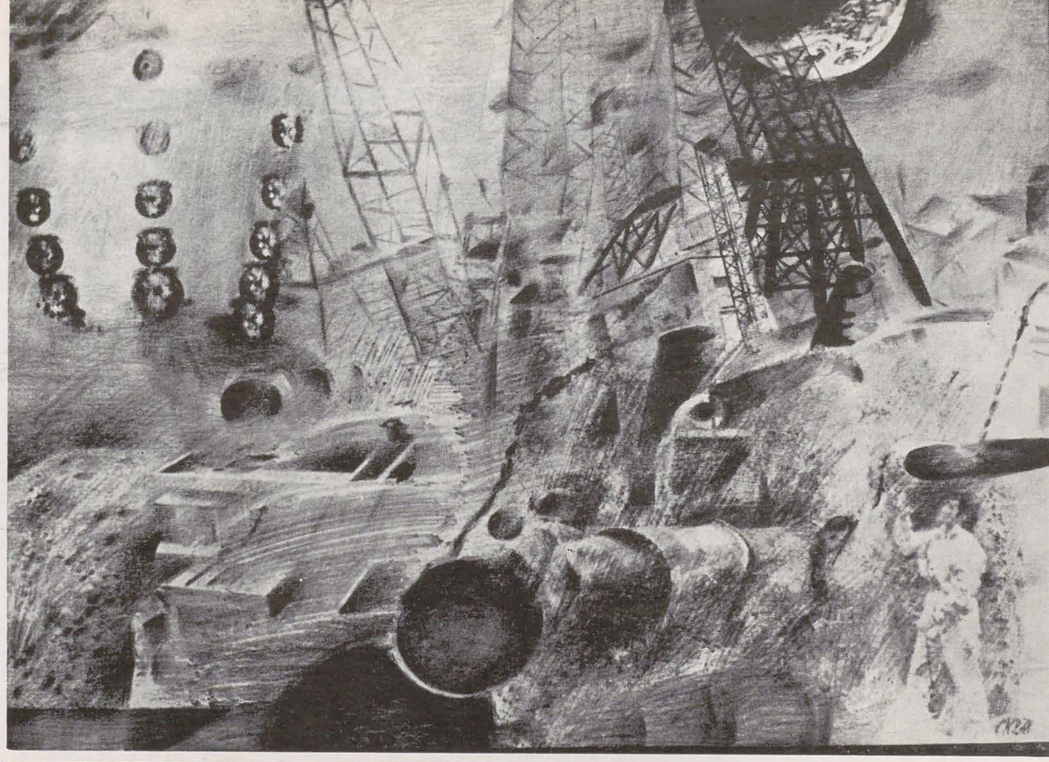


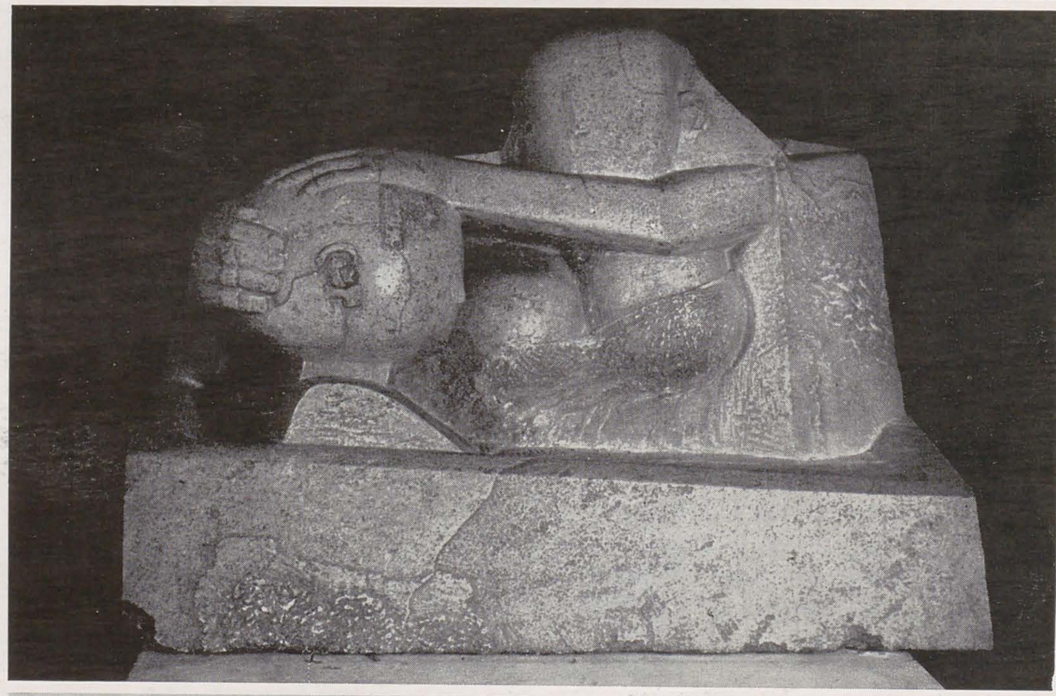
Traian Brădean conferă monumentalului grație; Ion Bitzan propune, în peisajul industrial expus acum, o temă de roșu dinamic într-o masă de griuri; Corneliu Vasilescu se remarcă prin claritatea compoziției susținută de un discurs cromatic subtil; Wanda Sachelarie impresionează prin forța imaginii realizate. Iată numai cîteva exemple de opere ce desemnează tot atîtea universuri interioare, bine definite, pe care recunoști amprenta personalității artistului.

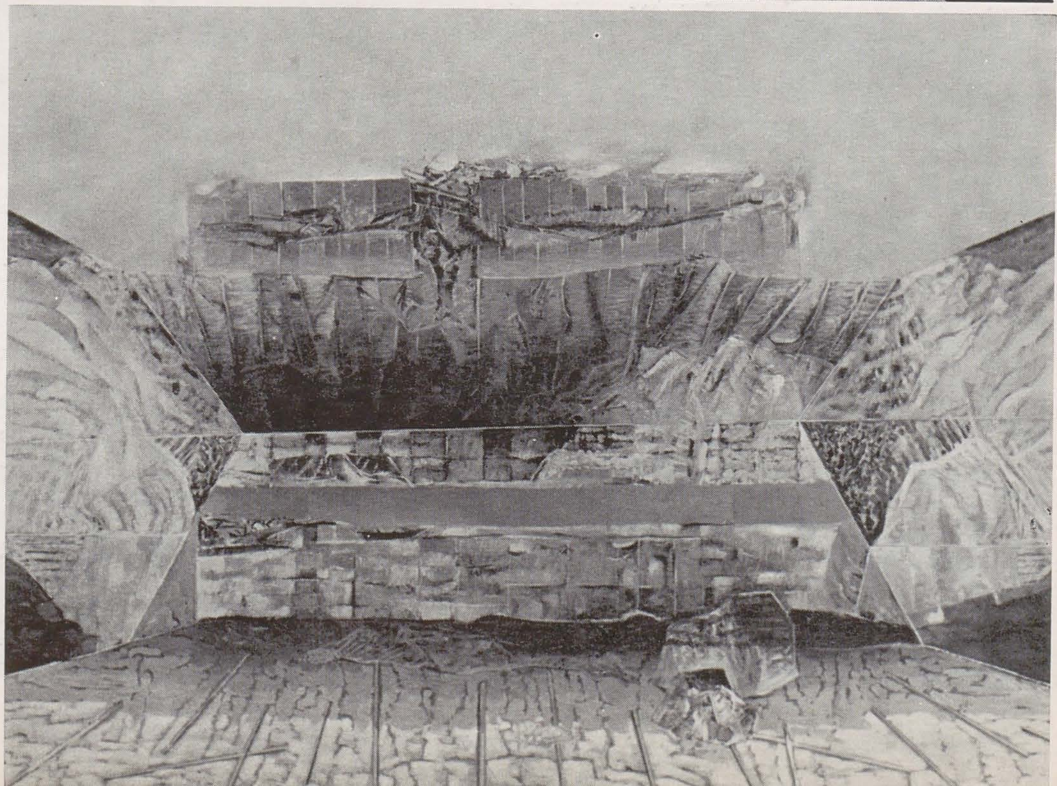
Există apoi, în expoziție, un număr de lucrări care nu recurg la un suport figurativ pentru a evoca noile realități, sau lucrări pur lirice (peisaje, naturi statice, portrete — să reținem doar pe cele semnate de Silvia Cambir, Angela Brădean, Pavel Codiță, Mihail Trifan, Iacob Lazăr, Constantin Albani, Viorel Grimalschi, Emil Aniței), dovedind că acei care au operat selecția nu au impus criterii restrictive, ci au înțeles să rețină lucrările pe baza calității lor artistice. Un mare număr de expozanți își subordonează mijloacele de expresie tematicii, și, firește, numeroasele lucrări care transpun direct în imagine realitățile construcției, ale existenței cotidiene, conferă expoziției nota sa definitorie în cadrul celorlalte manifestări. Am semnalat și cu ocazia altor expoziții prezența tot mai bine conturată a unei direcții ce operează cu mijloace realiste — un realism de o factură nouă, adecvat epocii noastre, lipsit de rigiditate, integrîndu-și mijloacele fotografiei, colajului de situații, fără a renunța la libertatea improvizației, la o cromatică simbolică sau de nuanță afectivă.

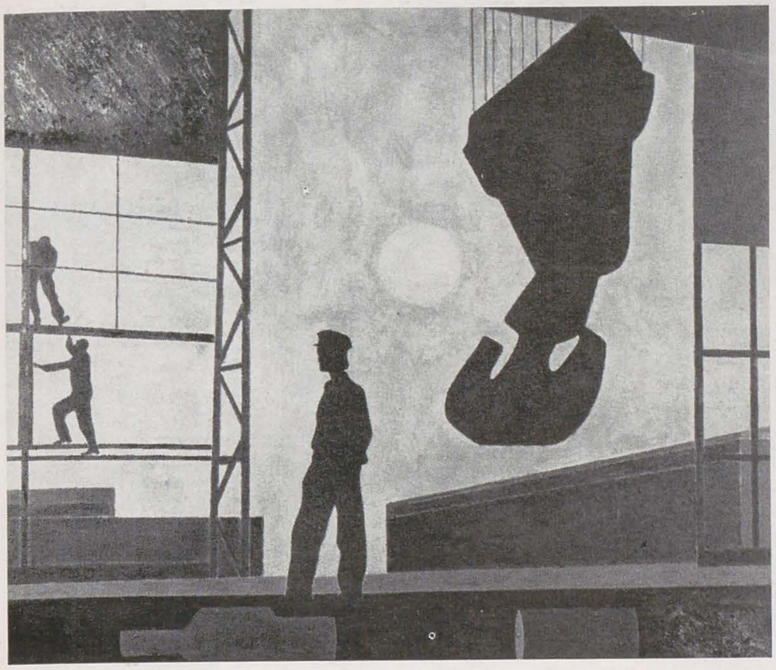
Lucrări semnate de Gheorghe Spiridon, Lia Szasz, Constantin Canache, Ileana Dumitrescu, Adrian Maftei, Constantin Nițescu, Dan Hatmanu, sînt cîteva exemple în acest sens. Graficienii propun, la rîndul lor, asemenea imagini invocînd direct realitatea, dar fără să trădeze caracterul deschis, inepuizabilul operei de artă. Reținem din numeroasele exemple ce ar putea fi citate pe Wanda Mihuleac, Aurel Bulacu, Peter Pusztai, Sergiu Dinculescu, Cseh Gustav, Ileana Micodin, Geta Pusztai, Gabriel Kazinczy, Francisc Deak, Lucian Cociuba ș.a.

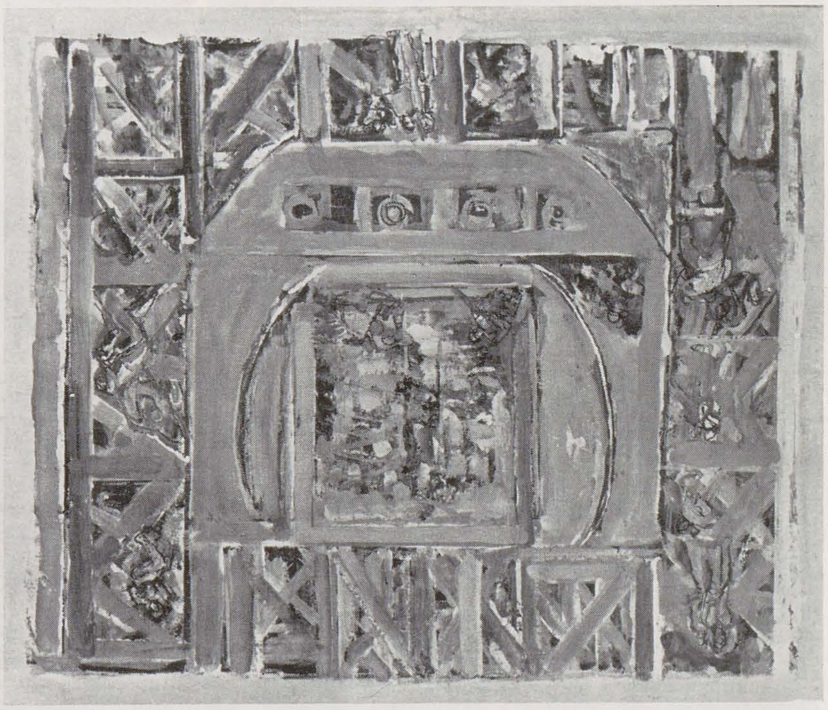
În cazul sculpturii, expoziția Uniunii Generale a Sindicatelor se dovedește a se asemăna cel mai mult cu alte expoziții-sinteză pe care le-am văzut în ultimul timp și acest fapt se datorează orientării, remarcate în sculptura noastră, spre o artă cu vocație monumentală și cu un conținut de idei bogat. Influența unor artiști de numele cărora se leagă definirea acestei noi tendințe și o incontestabilă creștere calitativă a sculpturii noastre (Paul Vasilescu, Adrian Popovici,



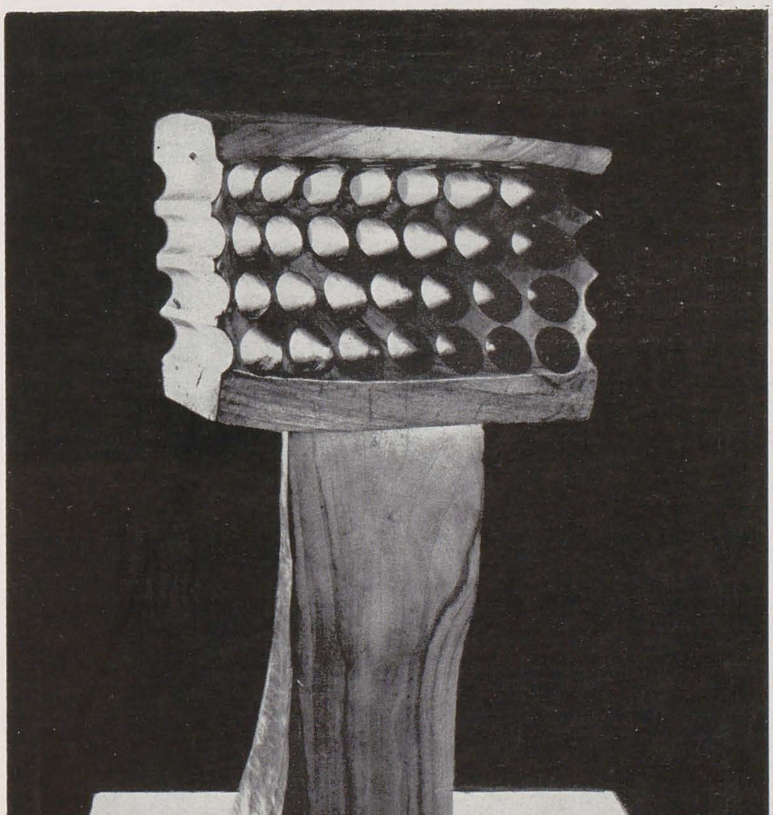


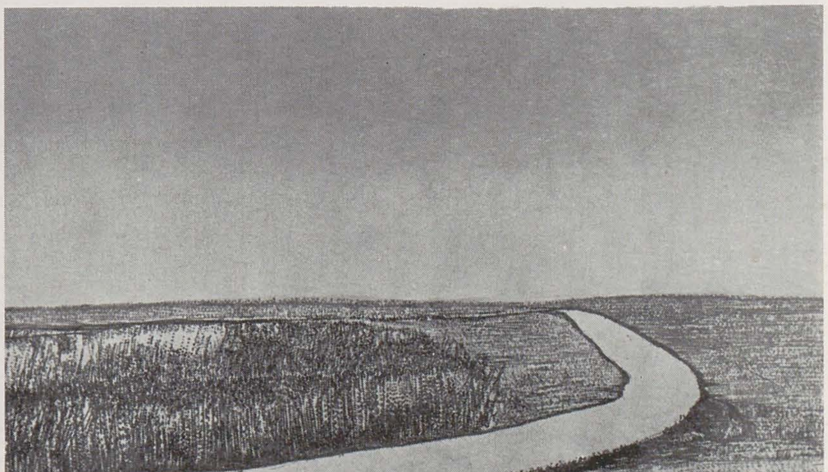


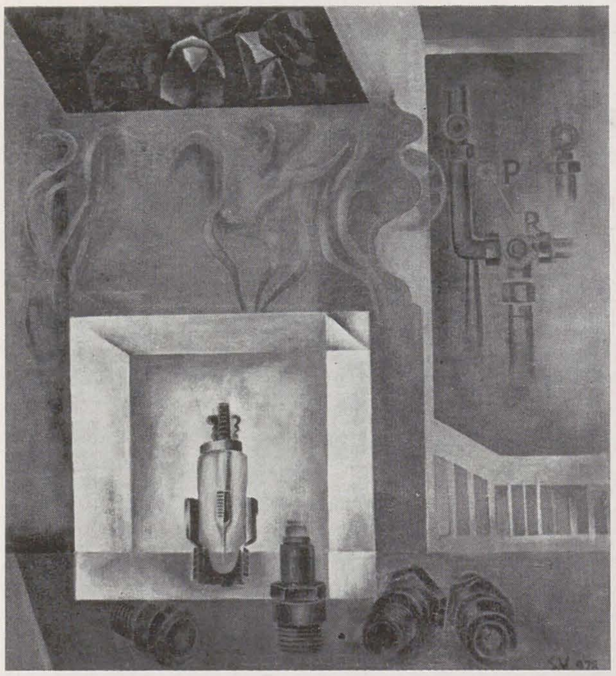


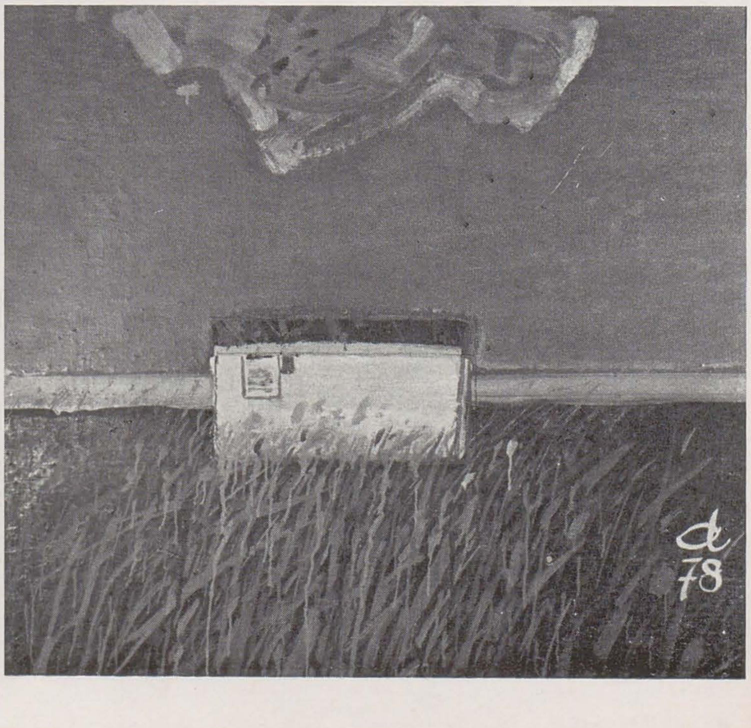


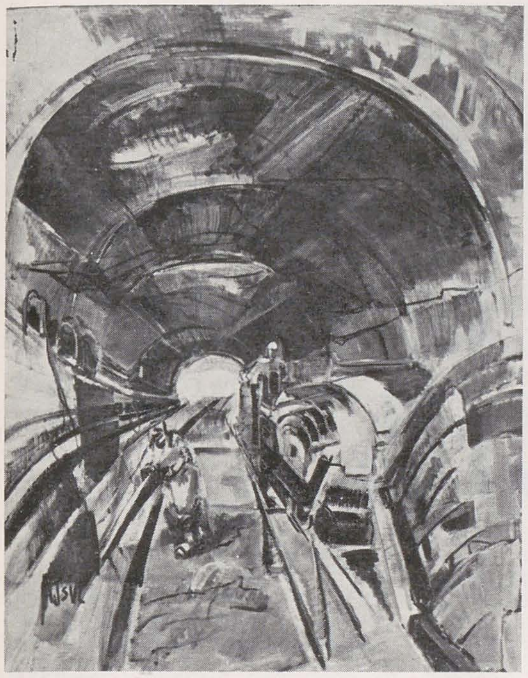
1. KIRA CRISTINEL POPESCU: *Peisaj industrial, tehnică mixtă*
2. ION IANCUȚ: *Lăutul, piatră*
3. TEODOR MORARU: *Carieră la Măcin, ulei*
4. VIRGIL PREDA: *Profil industrial, ulei*
5. MARIANA PETRAȘCU: *Reșița (Roșu și negru), tuș, acuarelă*
6. ERVANT NICOGOSIAN: *Cargou în construcție, ulei*
7. OVIDIU MAITEC: *Far, lemn*
8. GEORGE LEOLEA: *Peisai cu drum de țară, acvaforte*

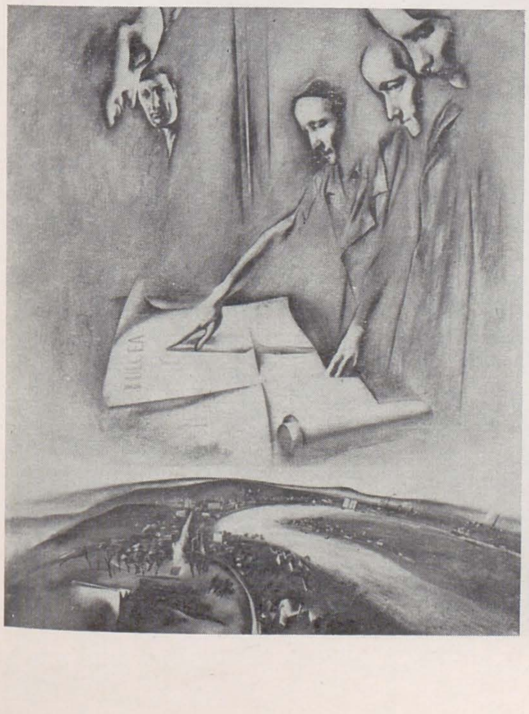












Neculai Păduraru) se face simțită în mare parte din lucrările expuse, și remarcăm acest fapt ca pozitiv, fiind vorba de o influență consumată ca un impuls spre explorarea domeniilor poetice și filosofice, spre recuperarea sensului evocator major al monumentului, și nu de impunerea unei maniere. Ion Iancuț, Elöd Kocsis, Nicolae Fleissig, Corneliu Camarovschi, Florin Tănăsescu, Manuela Siclodi prezintă lucrări care ne rețin atenția și care dovedesc posibilitățile deschise sculpturii de această direcție. Sînt de asemenea prezenți în expoziție artiști bine cunoscuți ca Vasile Gorduz, Ioana Kassargian, Ovidiu Maitec.

Înainte de a încheia prezentarea expoziției, este cazul să semnalăm prezența a o serie de invitați de onoare, artiști importanți pentru arta noastră din ultimele decenii — Corneliu Baba, Aurel Ciupe, Ștefan Constantinescu, Micaela Eleutheriade, Dem. Iordache, Ion Irimescu, Ion Jalea, Kovacs Zoltan, Ligia Macovei, Iulia Oniță, Mariana Petrașcu, Gheorghe Vânătoru.

Nu putem să nu formulăm și unele observații. O serie de lucrări, de exemplu, își justifică prezența pe simeze doar prin abordarea tematicii, fără a se ridica la nivelul calitativ necesar. Ele nu ambiționează mai mult decît prezentarea unui reportaj, fără capacitatea de a transfigura realitatea reprezentată. Am putea, aici, aminti, organizatorilor și artiștilor deopotrivă, că mesajul unei epoci îl poartă operele de artă care rezistă timpului tocmai prin fondul de generalitate, prin adevărul uman profund pe care îl vizează. Rezervele pe care ne-am permis să le formulăm nu pun însă în umbră valoarea și importanța manifestării, actul pozitiv al unei mari instituții de a promova creația artistică, de a-și exprima opinia public, de a îmbogăți viața noastră culturală, și salutăm inițiativa Consiliului General al Sindicatelor, sperînd ca « Magistralele socialismului » să devină una dintre expozițiile însemnate ale fiecărui an.

ALEXANDRA TITU

1. SIMONA VASILIU CHINTILĂ: *Forme și obiecte, ulei;* 2. IULIA HĂLĂUCESCU: *Orasul dintre munți, acuarelă;* 3. IULIA ONIȚĂ: *Muncitor, ghips;* 4. ION BITZAN: *Peisaj, ulei;* 5. GHEORGHE ANGHEL: *Cabană pescărească, ulei;* 6. WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU: *Șantier metrou, ulei;* 7. NICOLAE GROZA: *Portret, ulei;* 8. FRANCISC DEAK: *Reportaj, tuș;* 9. ELENA GRECULESI: *Constructorita, ulei;* 10. EUGEN BRATFANOV: *Tulcea, ulei;* 11. ZAMFIR DUMITRESCU: *Alegorie florală, ulei*

ancheta

GRAFICA

ARTĂ, UTILITATE, IMPLICAŢIE SOCIALĂ

Convorbirea inițiată de « Arta » încearcă să pună în dialog opinii ale unor artiști graficieni, teoreticieni ai disciplinei, continuînd tradiția dezbaterilor pe genuri.
Redacția propune organizarea intervențiilor în jurul unor probleme importante ca:
— definirea fenomenului graficii românești contemporane (trăsături de ansamblu, tendințe, mutații de viziune și limbaj)
— necesitatea și modurile concrete ale implicării sociale a graficii noastre
— raporturile graficii noastre contemporane cu funcțiile utilitare și cu producția; relația artă-știință-tehnică în grafica actuală.
Considerăm problematica expusă o bază de discuție, lăsînd participanților deplina libertate de a propune și alte aspecte interesante ale temei.
Participă PAUL ERDÖS, ADINA CALOENESCU, DAN ERCEANU, GRIGORESCU ION, FRANÇOIS PAMFIL, AMELIA PAVEL, GEORGETA PUSZTAI, ION TRUICĂ.

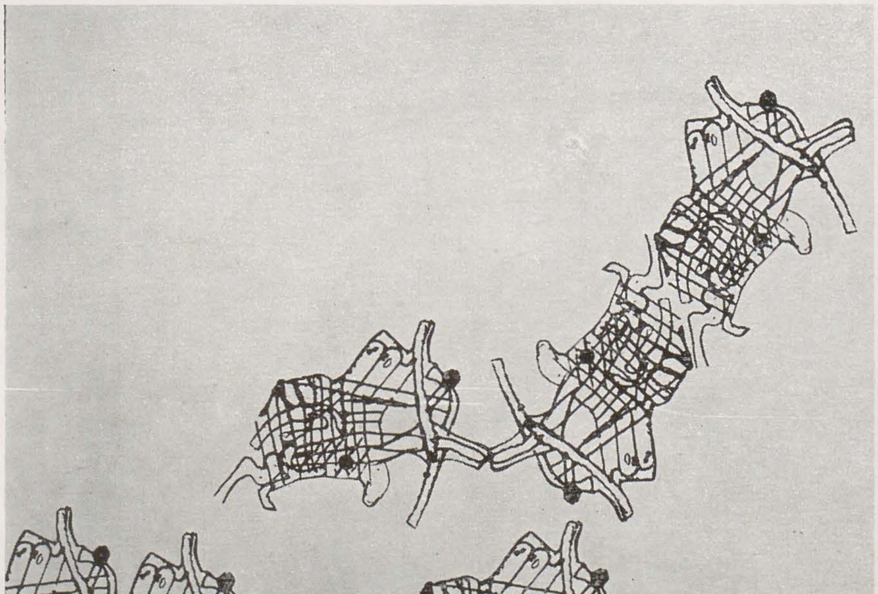
FRANÇOIS PAMFIL

O convorbire despre grafică ar putea să înceapă cu o încercare de delimitare a suprafeței în care vehiculăm acest cuvînt. Înainte deci de a căuta să vedem *ce vrea* grafica în general și ce-și propune în special cea românească, ar trebui să stabilim ce este ea, care sînt domeniile specifice unde se poate opera cu termenul. Iată însă că, dacă nu sîntem dispuși să acceptăm — asemeni domnului Jourdain — că este vers tot ce nu e proză și viceversa, respectiv, că tot ce nu miroase a ulei de in este grafică, și, de asemenea, că tot ce nu se face pe hîrtie e pictură, riscăm să fim trași de mînecă de confratele care folosește acrylice sau să rănim inutil orgoliul pictorilor în acuarelă.

Realitatea ne arată că azi fiecare artist, gelos pe mijloacele sale de limbaj, își consideră domeniul sub specia unei ambițioase « autonomii », și că a te prezenta în 1978 asemeni celor din vechime drept « pictor, sculptor și arhitect », ar suna ca o dovadă de frivolă incapacitate de cantonare, de specializare.

De aceea, probabil, deși ca și în știință zonele limită devin din ce în ce secante și se poate de pe acum vorbi și în plastică de locuri *interdisciplinare*, deși serigrafia, cromolitografia, offsetografia, de exemplu, operează adesea pur pictural, deși în coala de hîrtie se poate stanța un basorelief, sau, în sfîrșit, deși în expoziția de pictură întîlnim frecvent pînze tratate prin procedee fotografice sau asemeni paginii din blocul de desen, teritoriile continuă să fie discutate separat și măsurate în diferite sisteme de mărimi. Fiind, de mai multă vreme, convins că poți să gravezi foarte bine lemnul sau metalul și fără să ai în buzunar un diagnostic de daltonism, că, de asemenea, poți foarte bine să îmbraci cu smalț suprafața unei sculpturi fără a menționa pe soclu « vas pentru flori », voi spune că o discuție ca aceasta ar trebui să ducă și la o reconsiderare mai puțin pedantă a parcelării producției plastice contemporane, deoarece mi se pare că astăzi, mai mult ca oricînd poate, *nevoia lucidă de expresie* duce în mod acut, dialectic, către o anume tehnologie și nu invers.

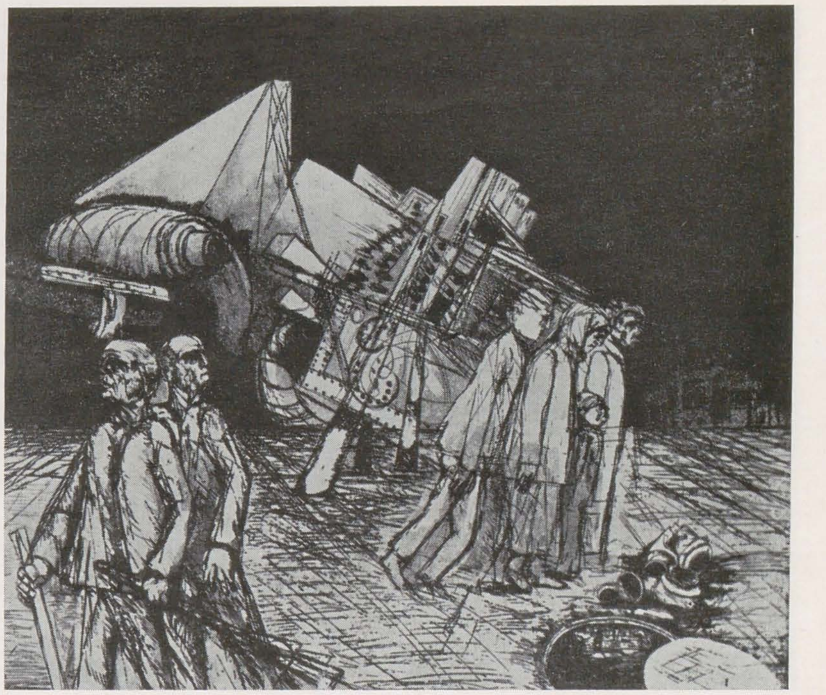
Ar mai fi de spus că o narcisiacă autocontemplare în efortul cotidian din atelier face pe mulți creatori să considere disciplinele în care numărul de kilograme-forță investite în centimetrul cub este mai puțin impresionant, sau pe cele în care manopera nu parcurge savante stadii chimice și mecanice, ca fiind minore. Desigur, asemenea « criterii » nu pot duce decît la mutarea discuției în zona efortului fiziologic elementar, într-un timp cînd, se știe, nici în domeniul analizei performanței sportive ele nu mai pot fi operante. Firește, există deasemeni discipline a căror practică este mai costisitoare, după cum există domenii — ca desenul de pildă — în care « efortul de investiție » e minim. A pretinde însă, în această ordine de idei, că autorul « Zodiei cancerului », de exemplu, face operă mai importantă decît Mateiu Caragiale, să zicem, deoarece a întrebuințat de o



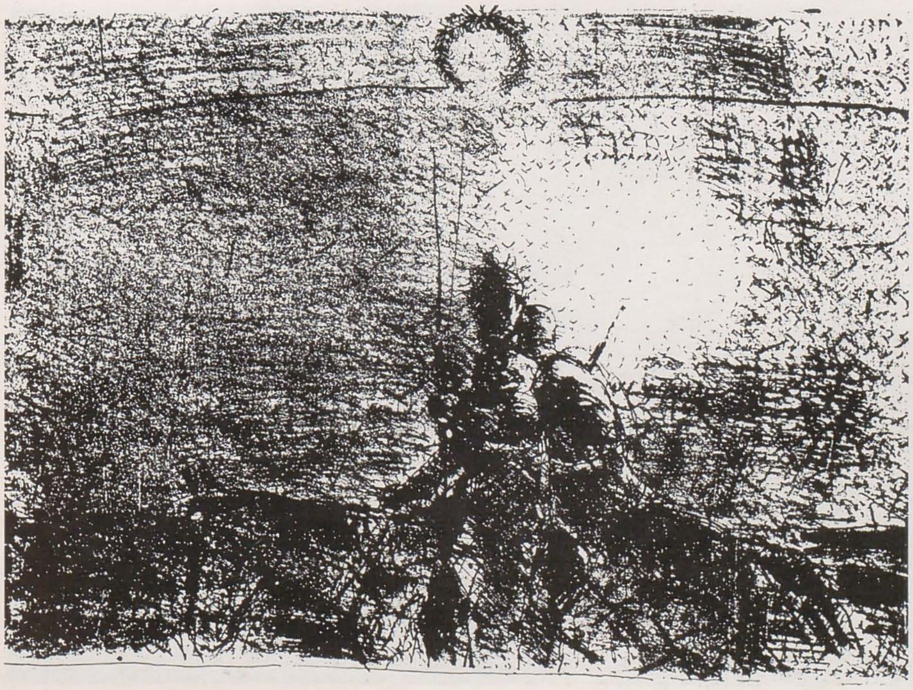
mie de ori mai multe sticle cu cerneală și penițe, ar fi de-a dreptul hilar.
Amintesc toate acestea nu din dorința de a propti în contraforți de metaforă niște adevăruri axiomatice ci pentru că am avut uneori prilejul să înregistrez, între confrați, declarații care încercau punerea problemei în termeni apropiați celor de mai sus.
De aceea cred că orice încercare de dialog, ca cel inițiat acum de revistă, ar trebui pornită cu renunțarea deliberată la sloganele discriminatorii de tipul « pictorii cu pictorii, graficienii cu graficienii ș.a.m.d. », lăsînd la o parte etalarea vanitoasă a proprietății asupra unor instrumente și tehnici ce pot deveni, prin absolutizarea lor, tiranice.
În fond, ceea ce ar trebui să ne fie comun în zona înaltă a artei nu se stabilește prin lectura reciprocă a « profesiei » tipărită pe firma ecusonului de la piept, ci — iertată să-mi fie deraparea sentimentală — a lucrurilor care se întîmplă dedesubtul lui, puțin mai înăuntru.

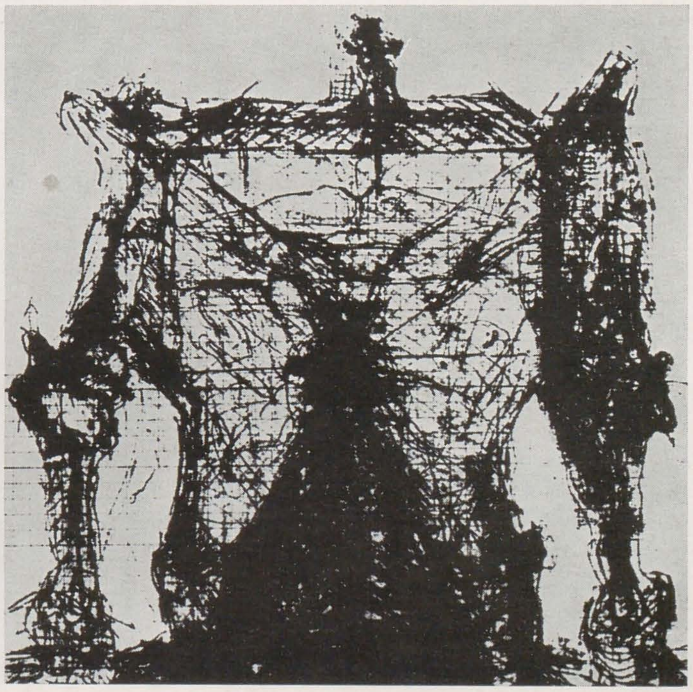
ADINA CALOENESCU

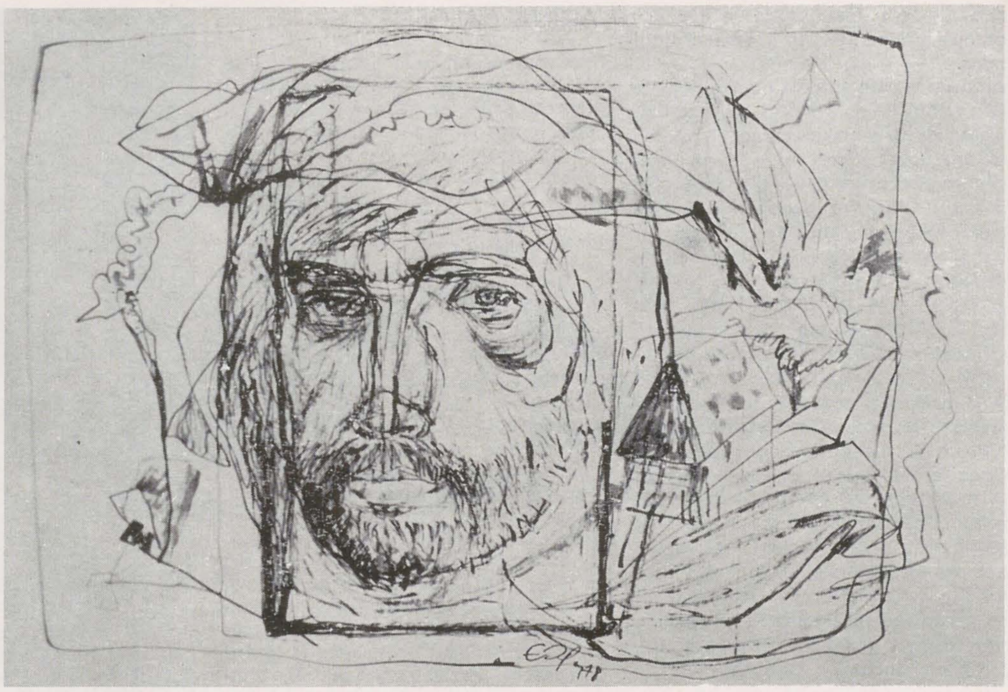
Una din problemele puse în discuție de dvs. este cea a raportului graficii contemporane cu știința.
Voi încerca să răspund conform experienței proprii.
Matematica, constituită ca metalimbaj cu valoare universală, ușurează crearea unui sistem coerent de gîndire apt să înlesnească relații neașteptate între obiecte și fenomene, să declanșeze gîndirea creatoare.
Încercînd să mă aplic în sistemul gîndirii contemporane, plecînd de la date fundamentale, mi-am dat seama de rigurozitatea ei, de posibilitățile subtile de nuanțare, de deschiderile ei multiple, de concretizările ei neașteptate.
Rezultatul a fost elaborarea unor spații dinamice, transpuse în plastică. Prin alegerea litografiei, ca mijloc tehnic cu acuratețe și posibilități de culoare multiple, am putut să obțin o serie de lucrări în care elementele specifice plasticii s-au constituit într-un limbaj vizual. Mobilitatea sistemului de imagini ales mi-a permis tranzitivitatea formei din spațiul bidi-



VASILE KAZAR: Comentariu plastic la Poezii de R. M. Rilke, desen tuș
VICTOR VLADIMIR CIOBANU: Exod, serigrafie
GEORGE LEOLEA: Compoziție, acvaforte și acvatinta
KIRA CRISTINEL POPESCU: Tandrețe, litografie
ETHEL LUCACI BĂIAȘ: Calamitate, xilogravură
ȘTEFAN ANASTASIU: Paznic la hotar
AUREL BULACU: Personaj, desen tuș







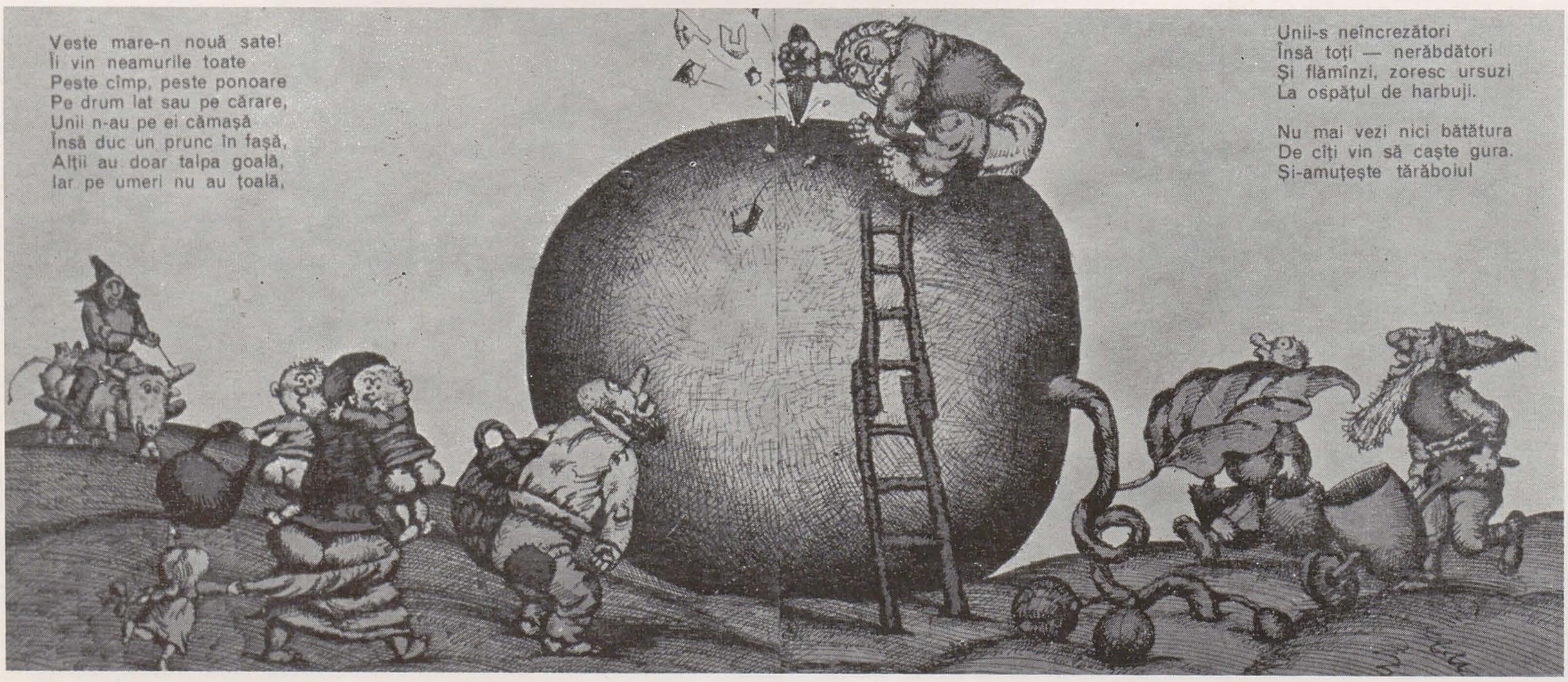
mensional în cel tridimensional, rezultînd astfel forme spațiale (care pot fi folosite, de exemplu, în construcția unor fîntîni arteziene), forme care-mi asigură claritate și rigoare în expresie. Din punctul meu de vedere aceasta este o posibilitate de înscriere în contemporaneitate.

Am avut plăcerea, în urma expoziției deschisă la galeria Orizont, să discut cu tineri, minunat pregătiți, de la diferite întreprinderi, institute și facultăți, întrebuințînd adesea un limbaj comun.

Comunicarea s-a stabilit imediat, prin mijlocirea obiectului de artă obținîndu-se astfel transferul de gîndire de la un domeniu la altul.

Îmbogățirea reciprocă pe planul gîndirii a căpătat nu numai valoare informativă, estetică, ci și o valoare etică, sistemul deschis implicînd o valoare divergentă de gîndire și aceasta, la rîndul ei, o gîndire creatoare.

Bucuria de a fi profesor la o școală generală, unde încerc să integrez sistemul de gîndire plastică celui



general de formare multilaterală a omului de mîine, îmi întărește convingerea în datoria noastră de artiști, aceea de a înțelege cu adevărat cerințele contemporaneității, de a încerca să le răspundem.

ION TRUICĂ

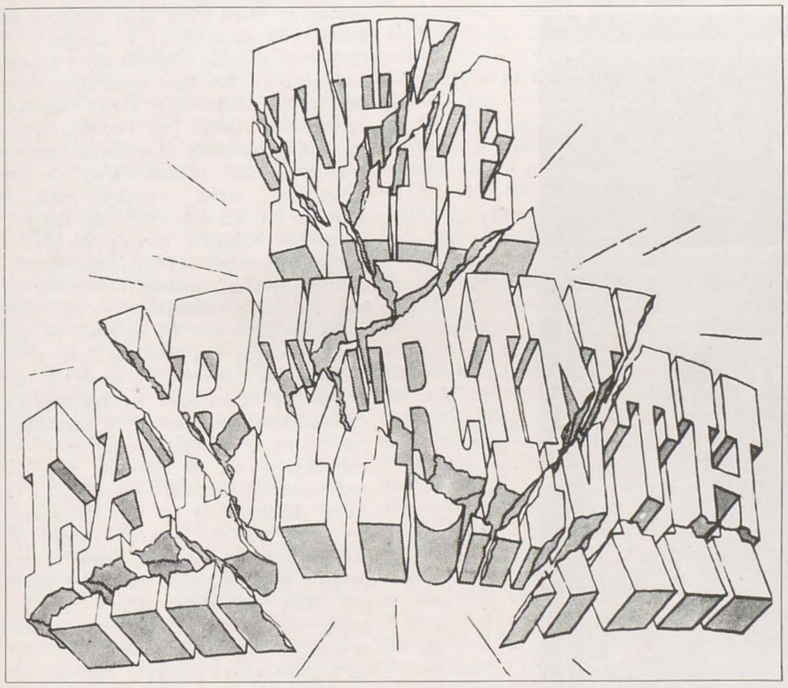
Existența în paralel cu filmul, televiziunea și fotografia îi pune graficii noi probleme; nu probleme exterioare, ci probleme proprii care îi sînt specifice. Putem oare ajunge să descoperim un nou limbaj grafic? Este vorba de un nou sistem de exprimare sau de îmbogățirea vocabularului clasic? Oricum, grafica trebuie să poată produce șocul vizual, să transmită o idee, să declanșeze un sentiment.
Încerc să nu uit că elementul esențial al graficii rămîne LINIA.
Caut să păstrez nealterată credința în frumusețea și forța liniei pure. Las mîna și gîndul să zburde în voie pe hîrtie, fără a căuta finalitatea imediată a desenului.
Adun impresii, imagini, senzații, și mă străduiesc să le transfigurez. Caut ceea ce este dincolo de mine, dincolo de închipuirea mea.
Încerc să atac suprafețele mari cu același curaj cu care atac suprafețele mici.
Privesc mereu arta noastră populară atît de riguroasă și plină de sugestii. Studiez arta și scriitura orientală și mă încîntă nobila ei frumusețe. Încerc să realizez trecerea de la desenul animat tradițional, unde linia își pierde frumusețea prin numeroase decalcări, la desenul animat în care fiecare imagine îmi aparține. Desenul devine « scriitură personală » și conține toate subtilitățile, deciziile și indeciziile unei grafii autentice.
Din element sugestiv și descriptiv linia devine, cu ajutorul mișcării, al animației, element narativ cu care se poate povesti foarte mult. Cu ea se realizează neașteptate jocuri grafice și optice.
Linia se transformă din element decorativ în element funcțional și poate să exprime o idee. Metamorfozată în personaj, linia devine eroul filmului, o personalitate caracterizată prin sinteză și simplitate.

PAUL ERDÖS

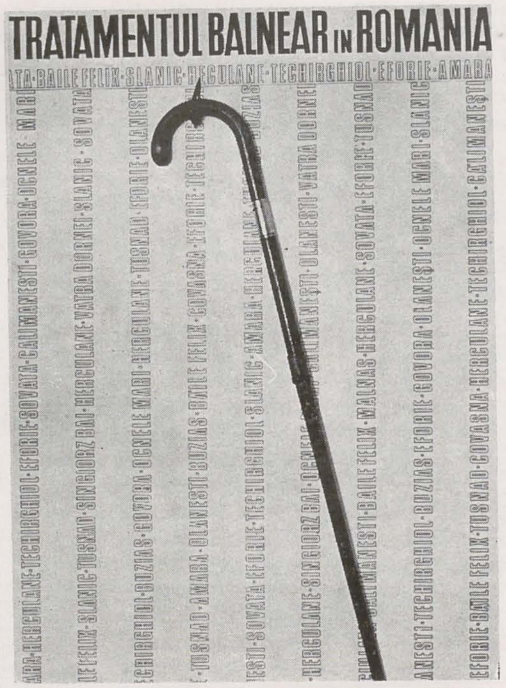
« Spațiul este domeniul pictorului » spunea Lessing în « Laocoon ». Dar spațiul este domeniul de exercitare al tuturor artelor plastice menite să existe prin creațiile pictorilor, graficienilor, sculptorilor. Asistăm, cred, la o extindere accentuată a exercitării influențelor artelor plastice în realitatea noastră imediată, la o mărire a creditului pe care acestea le au tot mai mult atunci cînd se ivesc spații disponibile.
Într-un asemenea spațiu disponibil grafica nu este exclusă de la onorurile comenzii sociale, ci chemată să se manifeste, să-și exprime și mai decis particularitățile, să-și exprime, cu alte cuvinte, autonomia dobîndită în acest secol XX. Grafica românească de astăzi este o prezență de marcă în arta plastică contemporană. Dar pictura, dar sculptura, nu sînt tot prezențe remarcabile? Firește că da. Numai că, dacă avem în vedere faptul că pictura și sculptura aveau un statut propriu, grafica și l-a dobîndit treptat, rupînd subordonarea sa față de pictură. Firește, lucrurile acestea se cunosc; pentru un public (mai mult sau mai puțin numeros) grafica însemna numai « schițe » sau « desene ».
Dacă grafica depinde de acest secol XX, atunci mutațiile care au loc în cadrul ei sînt dependente de schimbările ce se petrec, în general, pe plan social și pe plan artistic, în timpul nostru. De la grafica militantă, ardentă, frustă, unde interesează mesajul direct, grafica românească s-a implicat și în alte domenii ale vieții noastre spirituale, ale construcției socialiste. Nu spun prin aceasta că epoca graficii militante s-a consumat; ea există, ea continuă să existe dialectic, atîta vreme cît noul și vechiul se vor confrunta. Dar desigur alte nuanțe, cauzate de alte determinări, se vor adăuga în creația grafică. Se adaugă, deci, altă problematică, poate alte tendințe (deși termenul pare extrem de categoric). În primul rînd, cred că putem vorbi de o extindere a inspirației în toate zonele activității umane.
În ceea ce mă privește, dacă încă la începuturile mele am fost un artist militant și am rămas un artist militant, simt că am devenit cu timpul mai melancolic (să fie de vină vîrsta?), poate că dorind să pătrund în esența unor resorturi intime — tentativă în fond temerară. Dar această tendință spre introspecție se observă și la artiști mai tineri, lucru care demonstrează că întreaga noastră creație plastică s-a apropiat mai mult de frămîntările lăuntrice ale oamenilor, încercînd, pe cît posibil, să răspundă unor întrebări, la drept vorbind, etern-umane. Exemplul cel mai elocvent ni-l oferă în literatură creația unor poeți ca Nichita Stănescu și Eugen Jebeleanu. Într-un fel, și în artele plastice s-a produs acel divorț cu epicizarea, divorțul de « povestea » cu eroi exemplari. Poate că și aceasta este una din trăsăturile sesizabile ale graficii românești contemporane; mi-aș permite însă să constat că și acest aspect își are într-o oarecare măsură reversul medaliei, în sensul că unii artiști neglijează uneori alte aspecte fundamentale ale vieții noastre.
Grafica trebuie să fie prezentă în actualitate. De altfel acest deziderat a fost formulat la conferința pe țară a artiștilor plastici. Există numeroase spații nepuse în evidență în ceea ce privește fenomenul artistic, există numeroase case de cultură, chiar și cămine culturale cu holuri nefolosite, există aceste numeroase spații apte să fie înfrumusețate. Se ridică aici o problemă: în ce măsură tradiția locului poate conlucra cu elemente ale noului, în ce măsură se poate face concilierea între grafica propriu-zisă și funcțiile utilitare ale locului respectiv. O asemenea conciliere am căutat să realizez la întreprinderea « Integrata » din Negrești-Oaș. Se știe, aici în Țara Oașului tradiția folclorică este foarte puternică; deci lucrările executate de noi au inclus și aspecte ale folclorului oșenesc integrate unei concepții artistice moderne, proprii modului nostru de a organiza spațiul social. Cred că în perioada actuală mai buna îmbinare a tradiției cu elementele graficii, cu noutățile, ar duce la rezolvări artistice dintre cele mai marcante. Sînt încă mari zone de folclor remarcabile (Oașul, Maramureșul, Bucovina, Gorjul etc.) care ar trebui să stea mai mult în atenția artiștilor plastici.
Numeroase întreprinderi cu spațiile lor neproductive, numeroase case de cultură, diverse așezăminte ne oferă largi posibilități de a conlucra cu edilii, cu toți cei interesați să afirmăm valorile spirituale și, prin forța de atracție a artisticului menit să înfrumusețeze, să le înnobilăm.

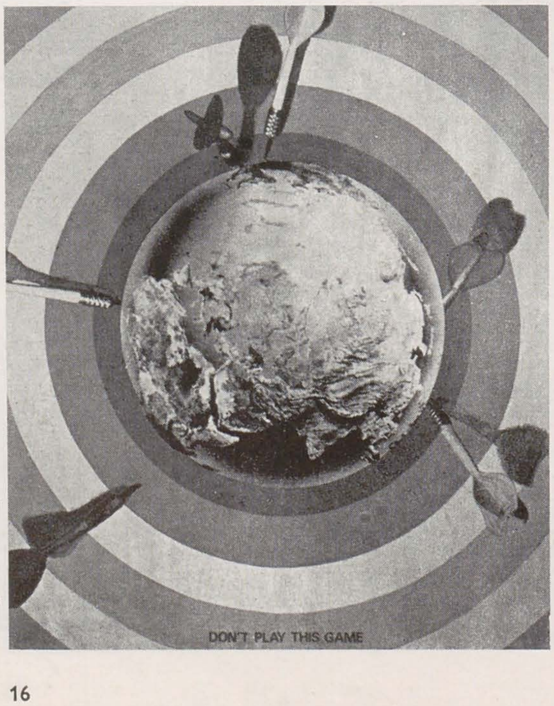
DAN ERCEANU

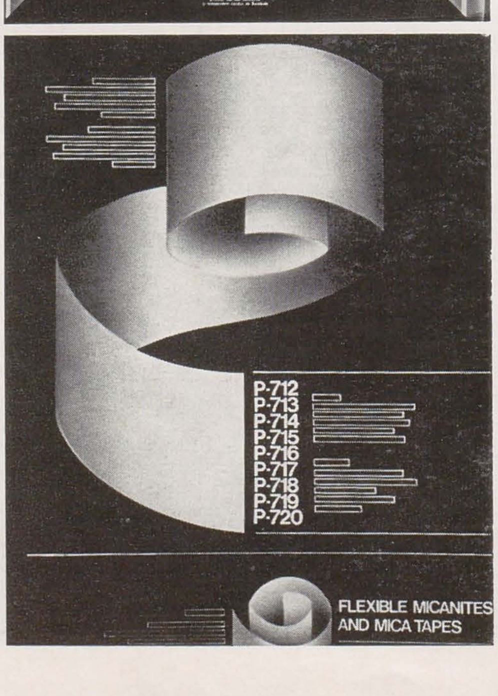
Apropii de categoria pictură și sculptură categoria grafică de șevalet — ce se detașează net ca mentalitate, gîndire plastică sau chiar modă a graficii de utilitate imediată, numită în general « publicitară », și mă voi referi cu interes la grafica de șevalet. Teritoriul său cuprinde o problematică vastă, de la cercetarea general plastică la cercetarea modalităților tehnicii de execuție, atît pentru desen cît și pentru gravură cele două mari categorii ale graficii de șevalet înglobînd la desen și acuarela și guașa.
Autonomia graficii este pregnantă, ea dezvoltîndu-se pentru sine în acest moment, constituind prin ea însăși un spațiu clar în care evoluția din interior se interferează și cu alte domenii plastice.
Cu titlu de interdependență între genuri se poate lansa o observație: deplasarea spre « pictural » în gîndirea plastică a artiștilor graficieni — ca o opțiune — opunînd această afirmație ideii unei anume « purități » a gîndirii liniei ca mijloc de expresie unic pe filiera, de exemplu, să spunem: Dürer-Steinberg.
De asemenea definitorie pentru fenomenul graficii actuale mi se pare a mai fi frecvența desenului, ca operă de artă finalizată cu conștiință de unicitate, acoperind parcă o lipsă anterioară — o nevoie de rigoare — de întoarcere către și de reevaluare a punctului de origine al artei.
Gravura, însă, după un avînt spectaculos pînă în urmă cu puțini ani, staționează pare-se suficientă sieși — pomenesc aici gravura pe metal, litografia și gravura pe lemn în fibră, pentru că celelalte, serigrafia, gravura în lemn vertical, colografia sau grafica făcută cu mijloace tipografice — există încă timid și în cantitate mică.
Atît pentru desen cît și pentru gravură compoziția a cîștigat cantitativ în componența saloanelor-bilanț-anuale, iar calitatea, căutările de limbaj și limpezirile de stil sînt evidente.
La nivelul actual de dezvoltare, acestea impun manifestări nu numai împreună ci și separat, la nivel republican, un salon de desen fiind mai mult decît necesar (salonul municipal din București vine în sprijinul acestui deziderat).
Dacă pe ansamblu grafica de șevalet apare într-o ținută revelatoare, în expozițiile republicane sau de grup, încă lipsesc « personalele » de referință și notabile ca eveniment, deși în ultimul deceniu au fost anii mai fertili. Confruntările internaționale de prestigiu, unde am fost prezenți cu lucrări remarcate uneori cu distincții de prestigiu, dovedesc nivelul de ansamblu al graficii românești și au produs, fără îndoială, unele mutații mai ales de limbaj, pentru că viziunea referindu-se mai ales la personalitatea creatorului, care poate fi mai mult sau mai puțin mimetică, mutațiile de viziune se consideră valoric altfel.
Se poate afirma că grafica noastră se află calitativ la nivelul picturii și sculpturii — problemă care ar trebui reevaluată atît cu scopul așezării în același rang de importanță cît și al dezvoltării și încurajării prin schimbarea unor normative de evaluare, ea exercitîndu-se dincolo de cerere și ofertă (caracteristică de bază a graficii publicitare de interes social imediat).
Ar mai fi de semnalat un sector care pînă acum nu s-a remarcat destul — poster-ul — mai accesibil publicului larg și cu posibilități de tiraj ample. Domeniul comportă însă o discuție mai vastă, depășind perimetrul graficii de șevalet la care mi-am propus să mă refer.
Ca o concluzie, o privire în urmă cu numai un deceniu va șoca, în comparație cu imaginea actuală a graficii noastre.



DAN ERCEANU: Marele cavaler, acvaforte și acvatinta
PAUL ERDÖS: Cap de țăran, tuș
SILVIU BĂIAȘ: Copertă de carte, tuș și acuarelă
ION STATE: Copertă de carte
SILVIU BĂIAȘ: Ilustrație la Basme pentru toată săptămîna de Victor Țulbure, tuș și acuarelă
ION STATE: Pagină de titlu pentru Labirintul de Francisc Păcurariu







AMELIA PAVEL

Aș spune că una din problemele centrale ale graficii actuale este nevoia ei de redefinire. Noi operăm — și este firesc în condițiile organizatorice ale Uniunii noastre s-o facem — cu o diviziune a graficii pe genuri foarte strict respectată. Apoi, în funcție de această diviziune, schițăm necesități, perspective etc. În acest timp, în organismul viu al graficii pe ansamblul ei se petrec mutații pe care schemele noastre nu le ajung întotdeauna, repede, din urmă. Sînt mutații de viziune și limbaj, dar și de tehnică; dacă nu mutații în primul rînd de tehnică, în orice caz în mare parte determinate de ea. Datorită lor, subgenurile graficii încep să se interfereze, iar delimitarea estetică absolută între ele devine artificială. Desenul este evident influențat de gravură; în gravură întîlnim capitole întregi — interesante — care ar putea fi destinate ilustrației de carte (unei ilustrații valoroase, la nivelul atins azi în lume de acest gen în acută reactualizare); afișul capătă, pe anume zone de viziune, un caracter « de șevalet », după cum alte capitole ale graficii de șevalet intră categoric pe teritoriul afișului — și nu spun aceasta neapărat cu un ton peiorativ. Nota satirică nu mai este strict apanajul caricaturii, căreia i-aș reproșa faptul că ține prea mult să rămînă ceea ce « a fost din totdeauna », circumscriindu-și astfel singură raza de acțiune. Nu mă mai refer aici la interferențele notabile dintre pictură și grafică. Aceste realități ale graficii contemporane românești — și nu numai ale celei românești — au putut fi întrevăzute atît în Salonul de gravură din toamna trecută, cît și în Salonul de desen și acuarelă din primăvară; spun doar « întrevăzute », spre a marca deosebirea de expozițiile personale, unde fenomenul este mai accentuat — să ne gîndim doar la expoziția Adinei Caloenescu, ori a lui Aurel Bulacu și a lui Ion Panaitescu, lucrurile explicîndu-se prin reticența juriilor la fenomenele de interferență, precum și la obiceiul lor de a socoti puritatea genurilor drept un criteriu estetic absolut. Dar această reticență, să-i zicem de tip critic, care indirect stînjenește mersul normal novator al realității, nu poate fi constructivă. Și nu doar fiindcă ar întîrzia evoluția unui mod de a gîndi adecvat, actual raporturilor dintre viziune, tehnică și limbaj în grafică, dar mai ales fiindcă posibilitățile graficii de a exprima astăzi tendința către o sinteză ușor « asimilabilă » între artă și tehnică sînt foarte mari, și se realizează în primul rînd prin această labilitate și suplețe a acțiunii tehnicilor grafice între ele. În pictură uleiul, după cum frumos spunea recent Horia Bernea, poate încă « face (adică exprima) orice ». Dato-

---

LUCREȚIA FEODOROV: Afiș
IOSIF MOLNAR: Afiș
IOAN UNTCH: Interior, linogravură și colaj
DAN ALEXANDRU IONESCU: Afiș pentru Muzeul de istorie al Municipiului București
VICTOR FEODOROV: Nu jucați acest joc, afiș
PETRICĂ DUMITRU: Pagină de reclamă, machetă
NICOLAE ALEXI: Cadru din filmul (de opt minute) « Zmeul », desen creion și tușuri colorate
SZILAGY ZOLTÁN: Cadre din filmul (de șase minute) « Nodul gordian », desen creion
NICOLAE SÂRBU, VIOREL POPESCU, OVIDIU MAGHERAN: Generice pentru televiziune

rită uleiului prezența universului tehnico-științific contemporan în pictură se afirmă pe alte căi decît cele propriu-zis și palpabil intermediate de tehnică, în timp ce grafica facilitează astfel de căi, fără desigur a le elimina pe celelalte, de ordin ideatic. Grafica este prin excelență un teritoriu al « procedeului », al demersului tehnic, variat și complicat, în multe privințe direct legat de procese tehnologice. De aceea experiențele încercate în mediul uzinal, la Letea, IMGB sau Danubiana, își găseau deplină plauzibilitate, în măsura în care nu treceau la asociații normative între ideea de univers tehnic și anumite tipuri de viziune artistică presupuse a fi ele singure capabile să exprime acel univers. De aceea mi se pare că un credit deplin acordat artiștilor în descoperirea unor căi specifice este decisiv. În ceea ce privește raportul artă-știință în grafică, problemele mi se par, deocamdată, ceva mai dificil de definit. În actualul stadiu de dezvoltare a științei — pe diferite domenii — au răsărit atîtea adevăruri dramatic-spectaculoase, încît participarea firească a artei la răsturnarea multor idei adînc înrădăcinate dobîndește o amploare încă greu de evaluat, însă, în orice caz, implicînd un proces de autoreexaminare, să-i spunem, filosofică și etică, mai curînd decît adoptarea imediată a unor soluții de conjunctură, prin reflectare tematică ori minor-tehnică.

Este sigur că tocmai implicarea socială a graficii oferă una din căile posibile pentru susținerea concretă a relațiilor artă-știință-tehnică.

Comparată cu implicarea socială a artei decorative, cea desfășurată de grafică se desfășoară pe o treaptă mai redusă de funcționalitate strict practică. Grafica chiar aplicată operează cu obiecte, dar cu obiecte ale gîndirii. Cartea de pildă, afișul, pînă și designul comercial, nu ajung să iasă nici un moment cu totul din zona intelectuală, în care există element social, dar funcționalitatea nu are un caracter imperativ, ca în cazul obiectului uzual, de artă decorativ-aplicată. Această particularitate a graficii îi creează spații în același timp utilitare și ludice; o implică în tehnică și totodată îi permite rolul unei orgolioase complementarități exercitată pe valori proprii. Cred că de aici rezultă, în etapa actuală, sarcini specifice graficii, posibile pentru toate genurile ei și îndreptate în primul rînd către crearea unui ambient vizual de calitate artistică, în zone ale cotidianului nu atît practic-funcționale cît educativ-funcționale: publicațiile — cărți, reviste, cataloage de expoziții, calendare de mare tiraj, afișe, programe de spectacole, lista de meniuri în marile restaurante, jucării, ambalaje, adică tot ceea ce ne trece zilnic prin mînă și gînd, solicitînd ceea ce mai rămîne în cursul sau după o zi de muncă, din capacitatea gratuității și a jocului în noi. Ambientul nu trebuie văzut numai « în mare », la dimensiuni spectaculoase. Graficii i-ar reveni menirea de a crea un ambient « de buzunar », pentru uzul meditației cotidiene, al unei reculegeri mentale « de minut » posibilă și necesară în programul agitat al unei zile de lucru în contemporaneitate.

Mă gîndesc în acest sens că, odată cu planurile editoriale de pildă, s-ar putea elabora împreună cu Uniunea noastră și cu Uniunea Scriitorilor și un plan al coperților și eventualelor ilustrații propuse, pentru ca să se depășească improvizația și anchilozarea în cîteva formule mereu repetate. Un capitol în care intervențiile sînt urgente este cel al ilustrării jucăriilor educative, de la cuburi la așa numitele jocuri de societate. Între ceea ce un copil vede la televizor, chiar și la emisiunile pentru copii, și « pozele » de pe jucării este o distanță, care, oricum ar fi parcursă, numai educativă nu este pentru dezvoltarea imaginației, a fanteziei, a capacității de a asocia idei. Revin și eu asupra problemei spațiilor de afișaj. Un pasaj subteran se poate desigur traversa și dacă nu are afișe pe ziduri; dar cîștigul educației instantanee, care acționează « din mers », prin crearea unei stări de spirit alerte, stimulative asupra atenției, percepției și imaginației este foarte mare. Grafica ar avea aici multe de spus; dar așteaptă de multă vreme prilejurile de a o face.

GRIGORESCU ION

Întrebarea despre grafică (și graficieni!) mă încurcă. Sînt mulți, ca mine, care nu determină precis cuvîntul — grafică ar putea fi « prima posibilitate de a lucra », de a lua o decizie, de a instala, de a scrie chiar, o primă instanță. Așa ar corespunde atîtor momente din viața unui artist, cînd, vrînd să-și ferească « invențiile » de definitivare, le notează cît mai automat, brut, fără « personalitate », fără stil deliberat.

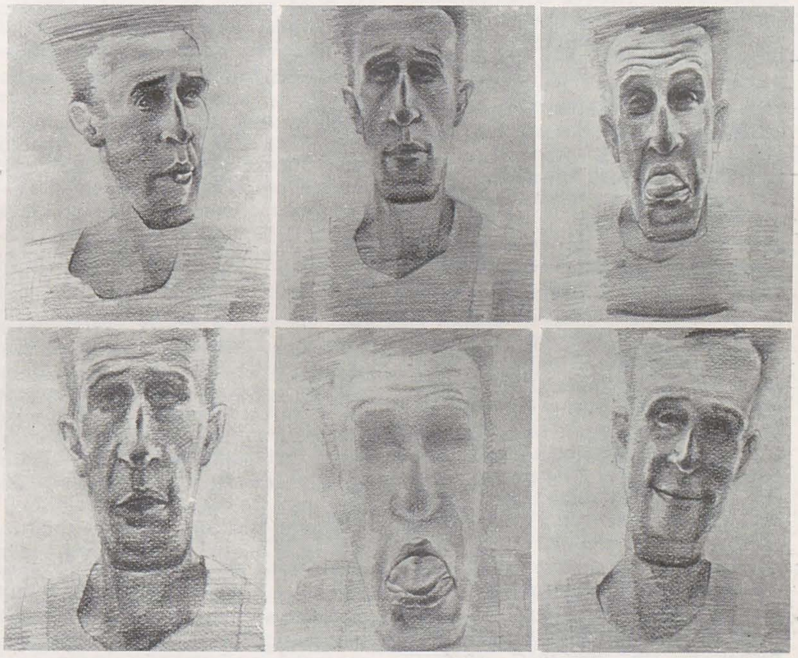
Și văd desenatorul în fața spațiului în care își înscrie ideile, făcînd « exerciții de stil », liber să calce principiile, sau, din contră, să facă asceză excesivă pe aceeași temă, într-un stil anume, o caligrafie perpetuă.

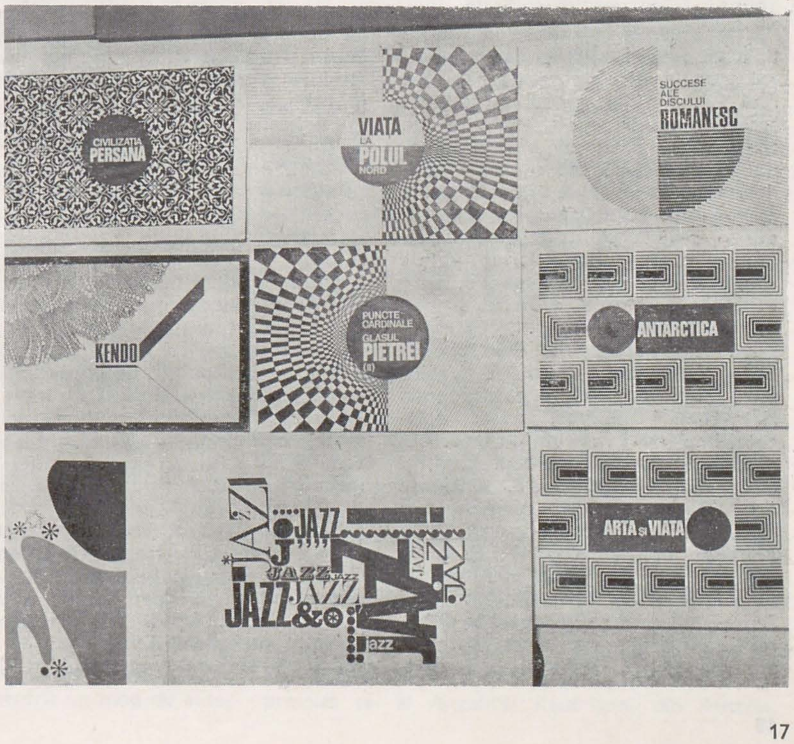
Această activitate pare să exprime situația rezultată din faptul că omul își așează ideile prin caractere grafice (litere etc.).

Posibilitățile noi de a « scrie » pe care le-am văzut în ultimele expoziții (« Cartea și mijloacele de informare . . . », bucureșteana de desen și acuarelă, expoziția Corneliu Baba, « Studiul », expoziția Liceului de design și arte plastice din Timișoara, de la sala Kalinderu și altele) sînt foarte diverse: cu propriul corp, cu un grup de actori, cu obiecte, cu mîncare, cu pămînt și atîtea alte materiale naturale sau prelucrate.

Nu mai puțin sensibili la înlăturarea unor bariere expoziționale au fost pictorii, bazîndu-se pe sentimentul diferenței. S-au văzut astfel desene ale celor pe care-i credeam exclusiv pictori — Catul Bogdan, Toma Roată, Mihai Horea, Dan Teodor, Vlad Florescu, Ion Gheorghiu, Valentin Hoeflich, Vasile Varga și alții.

La prima vedere doar două lucruri erau caracteristice, deși ele spun foarte mult — întîi micimea (« pictorul » pare să exprime concis mișcarea de împungere a unui scrimeur, vezi Toma Roată), apoi vechile « note de culoare » — prezența culorii prin numele ei (gîndul mă duce de la carnetele lui Henri Catargi la « ștampilatele » lui Radu Stoica). Sînt fragmente de lectură a imaginii, ca și cum culoarea ar fi lectura suprafețelor, găurilor (Corneliu Boambeș) sau, moment maxim de dificultate — la Mihai Horea, cînd nuanțele culorii sînt obligate de unghiuri și armoniile de numere și raporturi.





Nota de caiet (Ștefan Kancsura, Adina Caloenescu) — semn al paupertății (sau scurtimii) imaginii grafice, indică evitarea de către pictori a contrastului de cantități (care există atît de pregnant în cartoanele de tapiserie ale lui Florin Ciubotaru și Șerban Gabrea, devenite pilduitoare fapte de expoziție; ele au totuși un cartuș cu note în scris). Dacă vreau să aleg un exemplu de perfecție (de fapt de predilecție) ar fi studiile de semnificație a locurilor ale lui Sorin Dumitrescu (expoziția « Studiul » și municipala de desen și acuarelă).

Putem astfel crede că s-a pierdut prejudecata care excludea textul critic, sau narativ, de lîngă imaginea plastică. Experiența, poate fundamentală (după cît îmi dau seama din rumoarea atelierelor), care aștepta să fie expusă, este acea « sinteză picturală » despre care se crede, pe nedrept, a fi doar în spiritul picturii. O vedem în ultimele litografii ale lui Nicodim, în desenele lui Marin Gherasim, Corneliu Baba, Eugen Tăutu.

O altă experiență grafică nouă este tabăra de tipografie care pune în funcție pentru artiști, la Combinatul Fondului Plastic, trei tehnici: offsetografie, fotolito și serigrafie; ele sînt orientate bineînțeles contra « scriiturii ». Totuși, dacă am lua ca mărturie doar cantitatea timpului de lucru la C.F.P., am găsi una din explicațiile superiorității gravurilor din tabără ale Wandei Mihuleac.
Am spus ceva de scurtimea exprimării, or, ce poate fi mai scurt decît să apeși pe buton? Sînt experiențe de care avem atîta timp să ne tot îndoim, pentru că sînt rari cei care le fac: foto-grafia și cinemato-grafia.

Pentru acestea au stat mărturie expozițiile și prezentările critice « Mișcarea . . . » (Virgil Mocanu) și « Fotografii . . . » (ediția a III-a, Radu Procopovici). După mine, și deoarece văd grafica mijloc prim, brusc, de a înregistra, filmul foto și cinefilmul acompaniate de bandă sonoră sînt extrem grafice. Cred că genul care cîștigă statistic preponderență în grafica noastră și în cea străină este tehnica mixtă; e o consecință a intervenției mașinilor, aparatelor fotografice, diverselor noi tehnici de gravură și a sporirii numărului de imprimări necesare obținerii unei imagini colorate.

Poartă imediată de intrare în cultura tipărită a unei țări, grafica are un rol extrem de important, rol care încă nu este încredințat în totalitate artiștilor noștri mari, cadrelor de specialitate, astfel ca întreaga producție editorială, tot ce trece prin design, să fie la nivel egal, constant; așa cum poți recunoaște azi un produs sau o revistă că e italiană, sau o mobilă că e finlandeză, să putem spune « o carte românească », spre exemplu. Expoziția « Cartea și mijloacele de informare » . . . , organizată după toate principiile, este diferită față de realitatea de zi cu zi. Sînt ziare și reviste, cărți cu fotografii și machetări anonime, șterse, neplăcute, imprimări colorate nu incorecte ci care te fac să te treacă fiorii, și chiar în produsele UAP, cataloage gri, cu pete, pe care nimeni nu e dispus să le colecționeze sau să le păstreze. Nu ne e oare rușine cu afișele pe care numele pictorului e scris la fel cu al trenurilor în gară? Fenomenul care se produce cu publicațiile de artă nu e kitsch. Kitschul are vigoare, e agresiv — noi cheltuim banii degeaba, fără ca propaganda să aibă vreun folos estetic.
După părerea mea, în primul rînd ar trebui lichidată starea de paupertate a cataloagelor, aceste mici opere grafice pe care le producem noi înșine. Ar trebui organizate concursuri pentru machete de cataloage și afișe ca și pentru macheta revistei « Arta » (există multe concepții egal valabile, care ar face revista un exemplu de paginare), ar trebui poate ca Oficiul de Expoziții al UAP să aibă o comisie de consultare grafică (așa cum are comisia de dezbateri pentru lucrări). Dacă e o meserie grafica, activitatea ei cea mai caracteristică mi se pare a fi tehnoredactarea. Faptul că Bitzan face cărți, că Geta Brătescu, Victor Mașek, Mircea Corradino, Benedict Gănescu, Peter Pusztai, Radu Stoica sînt machetatori foarte buni, nu are nici o influență în restul publicațiilor. Or, întreaga presă trebuie să aibă un nivel înalt de calitate grafică, să fie rezultatul activității unei școli, care există de atîția ani.

GEORGETA PUSZTAI

De bună seamă, se știe că pentru a cunoaște și explica un fenomen — deci pentru a ajunge *să-l înțelegi* bine în totalitatea lui — se impune ca o necesitate indiscutabilă studierea mediului în care acel fenomen se manifestă, adică a ansamblului de condiții care-l generează, în care se dezvoltă, condiții pe care le și servește, mergînd pînă la a genera el însuși condiții noi. Astfel, procesul înțelegerii fenomenului artistic se supune aceluiași mecanism de studiu. Iar dacă fixăm ca obiect al atenției noastre grafica, vom demonstra perfect valabilitatea principiului metodic enunțat mai sus, pentru că grafica, printr-o serie de genuri componente, se dovedește mai mult decît oricare dintre speciile plasticii a fi într-o strînsă și permanentă interdependență cu mediul social în care operează și care o influențează continuu.
Problemele actuale cu care e confruntată grafica aplicată mondială sînt dintre cele mai dificile dar și interesante sub aspectul căutărilor în scopul soluționării lor: continua dezvoltare tehnologică care pare să depășească controlul, explozia demografică și cea a comunicațiilor, permanenta stare de urgență economică, pun pe graficieni și designeri într-o permanentă stare de criză — după cum se afirmă în publicațiile de specialitate.
În mijlocul acestor condiții, graficianului (care ca orice artist rămîne « eternul căutător, sondînd realitatea internă și externă a vieții » dar care din necesități dictate de rolul său în societate trebuie să fie în permanență receptiv la nou, plin de inițiativă creatoare dublată de continua perfecționare și îmbogățire a mijloacelor de expresie axată pe exigențele timpului prezent) îi revine o sarcină pe cît de grea, pe atît de importantă: aceea ca prin creația sa să fie mereu *înaintea* fenomenului pe care-l servește, anunțînd, pregătind, « dînd tonul » în spiritul necesar, valabil, îndeplinind astfel rolul de inițiator și educator. Graficianul (ca orice artist) face parte din avangarda creatoare a societății și trebuie, în consecință, ca veritabila lui funcție să se recunoască într-o activitate de interes public. Astfel, faptul de a reduce volumul dezordinii vizuale, de a stabili legi și norme aspectului estetic al mediului înconjurător, devine o responsabilitate socială a graficianului. Iar din alegerea celor mai adecvate mijloace *în deplina conștiință a acestei responsabilități* rezultă caracterul inițial-orientativ al graficii publicitare. Problemele complexe ale vieții moderne nu pot fi interpretate și rezolvate prin comunicații vizuale oferind aceeași complexitate. A simplifica comunicația vizuală pentru a o face imediat comprehensibilă și a motiva un angajament personal ținînd de o observație liber-consimțită a valorilor interesînd mediul — înseamnă a aduce o contribuție importantă societății. Și, la rîndul ei, societatea, prin ritmul ei alert de dezvoltare, ne convinge că problema comunicării devine prea vastă pentru a fi rezolvată numai în mod tradițional. Apare tot mai evidentă necesitatea existenței unui material informațional (artistic-codificat) cît mai suplu, capabil să se adapteze condițiilor diferite de percepere și înțelegere.
Paralel cu descoperirea și experimentarea unor noi mijloace de expresie și metode de lucru (și motivat de rezultatele obținute) apare tot mai evident faptul că nu există soluții universale pentru toate problemele care se adresează percepției vizuale. Soluția (tradusă în practică în ultimă instanță prin rezolvarea stilistică) e hotărîtă prin opțiunea artistului în funcție de *ideea* care stă la baza lucrării propuse. În această alegere constă subtilul comentariu pe care graficianul îl face privitor la tema propusă, prin aceasta definindu-se poziția sa față de temă, poziție care generează orientarea propusă publicului. Toate acestea oferite printr-un limbaj imagistic cu accente directe, dezvăluindu-se astfel codul pentru descifrarea mesajului artistic — lucru absolut necesar în grafica aplicată, care se definește ca artă completă prin bogăția de mijloace de expresie pe care le posedă, vehiculînd cu dezinvoltură toate genurile și stilurile (de la riguroasele reguli clasice la kitsch, de la abstract la realismul naturalist-fotografic, trecînd prin bogăția de culori a curcubeului și ajungînd din nou la simplitate, domeniul reținut al alb-negrului cu suprema treaptă a mesajului direct — simplul text).
A poseda toată această gamă de posibilități, a deține capacitatea de a o stăpîni și folosi cu ușurință, de a lucra cu mijloacele tehnice adecvate — iată problema-cheie în realizarea optimă a scopului propus de fiecare grafician. Numai așa se poate ajunge la performanțe generatoare de tendințe stilistice bine determinate în spațiu și timp, tendințe stilistice care la rîndul lor dau naștere altor noi genuri publicitare. (Astfel, între cele două orientări de principiu ale graficii publicitare — folosirea exclusivă a *sloganurilor* ca metodă axiomatică de convingere și demonstrarea cu ajutorul *argumentelor* convingătoare — cea de-a doua a găsit în ultimele două decenii un mijloc de expresie din ce în ce mai perfecționat — tipo-fotografia. În același timp s-a observat însă, că, în momentul în care un stil devine mijloc de expresie universal, el își pierde prospețimea inițială. Ca reacție, de cîțiva ani, pe plan mondial, asistăm la o renaștere a desenului ilustrației. Din această înviere a figurativului a rezultat interesul pentru noi genuri — benzile desenate, ilustrația de science-fiction, precum și apariția unui nou stil ilustrativ întîlnit în revistele pentru tineret, coperți de carte, mape de disc, posteruri).
Derulării în viteză a evenimentelor vieții cotidiene i s-a opus — pe plan stilistic — îndreptarea atenției artistului spre *obiect* în totalitatea detaliilor aspectului său. Aducerea bruscă a obiectului în fața privitorului îl surprinde, transpunîndu-l în lumea obiectelor, propunîndu-i și facilitîndu-i o analizare a acestora, oferindu-i de aproape suprafața lor cu toate amănuntele de textură, familiarizîndu-l cu farmecul lor intrinsec, realizîndu-se astfel maximum de expresivitate prin *materializarea simbolurilor* dar și sugestia de liniște, de încetinire odihnitoare a ritmului vieții, oferind iluzia zăbovirii tihnite printre obiectele înconjurătoare, descoperirea și cunoașterea lor și sub alt aspect decît cel unic de strictă utilitate, îmbogățindu-le încărcătura de semnificații. Drumul viața cotidiană — artist — viața cotidiană, avînd ca motor și rezultat un neîntrerupt șir de experiențe artistice, face din grafica publicitară un mediator, un mijloc de a purta acest dialog, mijloc activ, viu, supus unui proces de continuă transformare și îmbogățire sub aspectul metodelor de transmitere a mesajului.
Cel mai puternic și universal mijloc de comunicare vizuală rămîne pînă în prezent presa și producția editorială. Aici se îmbină complet mijloacele de expresie proprii artei, atitudinea artistului și metodele științifice de căutare.
În urma unei atente analize, cartea ni se înfățișează sub două aspecte: ca obiect de interes cultural — purtător de mesaj cultural, operînd prin mijloace abstracte — limbajul, și ca obiect de interes estetic — rezultatul îmbinării fericite a rezolvării unui șir de probleme componente inseparabile și obligatorii: de la concepția grafică originală, tipografizarea netă și funcțională, imprimarea la cei mai înalți indici calitativi, folosirea materialelor adecvate pînă la operația finală — legarea.
În cazul cărții ilustrate, apare și problema relației text-ilustrație (limbaj-imagine). După Roland Barthes « unii susțin că imaginea este un sistem foarte rudimentar în raport cu limbajul, alții că semnificația nu poate epuiza bogăția inefabilă a imaginii ». Pentru grafician problema apare din momentul în care este clar că recepționarea mesajului cultural și perceptiv este simultană, condiție în care se pune de la sine întrebarea asupra întîietății și legăturii dintre cele două sisteme de comunicare: sau imaginea dublează semnificațiile din text, realizîndu-se astfel un « parcurs imagistic paralel », sau textul adaugă imaginii o informație nouă. De fapt, imaginea luată în sine are o sferă mult mai largă de posibile semnificații. În acest caz, limbajul (respectiv textul) conduce mersul gîndirii, captînd atenția cititorului pe un anumit canal, unic, care a fost propus inițial.
În același timp, însă, făcînd trecerea de la literar la vizual, ilustrația se încarcă cu semnificații suplimentare, realizîndu-se astfel o simbioză între cele două mijloace de comunicare. Dar, cum de cele mai multe ori cartea este întîi *văzută* (privită) apoi *citită*, rolul graficianului este important și delicat în același timp. A face din copertă « cartea de vizită » a

cărții, adesea « certificatul de recomandare », este o acțiune care cere pe lîngă o serie de calități profesionale (acumulate normal în procesul exersării susținute a genului) și o capacitate în plus, aceea de a îmbina și doza intervenția subiectivă (rezultat al atitudinii proprii față de textul citit), respectul pentru lucrarea literară (înțeleasă ca produs al altui artist — scriitorul — cu care trebuie să colaborezi făcînd într-o oarecare măsură un fel de recenzie plastică revelînd cititorului, prin elemente concrete, semnificația adîncă a textului) și înțelegerea profundă a modului în care cartea respectivă trebuie să capteze, ca obiect, pe piață, atenția categoriei de cititori căreia îi este adresată, categorie al cărei gust trebuie mai întîi călăuzit apoi satisfăcut. Bineînțeles, succesul trebuie să fie rezultatul exercițiului permanent (în scopul perfecționării tehnice), a cunoașterii « la zi » a producției pe plan cît mai larg și complet în domeniul genului respectiv, cunoașterea stimulînd spiritul inventiv și dezvoltarea capacităților combinatorii, evitîndu-se astfel pericolul de a cădea în nesemnificativ, arbitrar sau facil. Abia apoi produsul astfel obținut (rezultat al experienței și căutărilor unui singur artist) este condus printr-un îndelung proces de producție, prin care creația artistică inițială e supusă unor influențe de ordin tehnic, rezultînd, în final, produsul definitiv, în urma unei munci colective, muncă în care graficianul e confruntat cu gusturi și opinii diferite, realizîndu-se astfel « continua reevaluare și regrupare a componentelor patrimoniului culturii figurative ».
Și astfel, răspunzînd unei comenzi sociale, adaptîndu-și și îmbogățindu-și capacitățile de a răspunde la această comandă prin acumulare a ceea ce *a fost* verificat ca valoros, receptivitate la ceea ce este nou și orientare justă către ce *va fi* valabil în viitor, graficianul se dovedește a fi pe deplin implicat în procesul actual de creare a unei culturi pe măsura epocii și societății care l-a format.

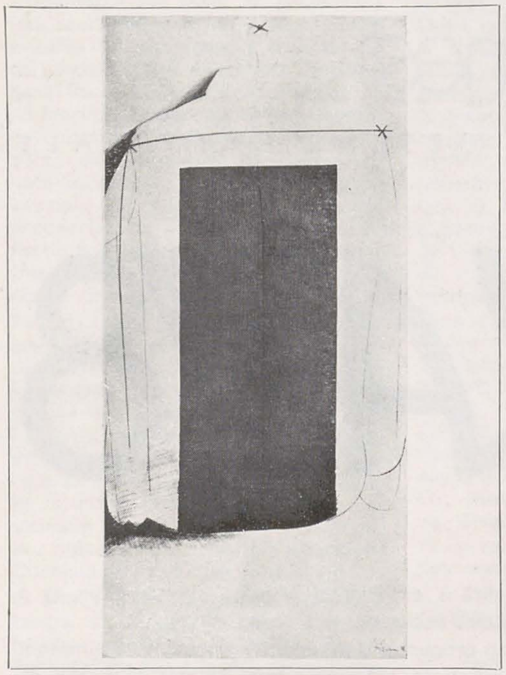
Integrată mai mult ca oricînd vieții contemporane, grafica românească se constituie azi într-un adevărat avanpost al comunicării prin imagine. De la informația concentrată în simbolul publicitar la planșa de șevalet — care știe să devină, din ce în ce mai diferențiat, de la mesajul difuzat prin tirajul de carte sau revistă la cel cu funcție mobilizatcr-politică înseamnă din ce în ce mai mult un act de integrare militantă.
Nivelul graficii noastre contemporane se străduiește să răspundă cu succes multiplelor solicitări ale prezentului, creația unor artiști, remarcați adesea și peste hotare, constituind o garanție de continuitate și calitate. Diversificarea instrumentarului specific, cercetarea, prelucrarea adecvată a unor procedee noi — acordate la saltul spectacular al științelor și tehnologiilor — încercările de acțiune novatoare în marginile interdisciplinare înseamnă poziții cucerite, în mod cert, în ultimii ani. Militant prin vocație personală și încă o dată prin cea a disciplinei, artistul grafician vorbește civilizației cetății noastre din ce în ce mai limpede, făcînd din mesajul său un fapt de comunicare angajată. A.

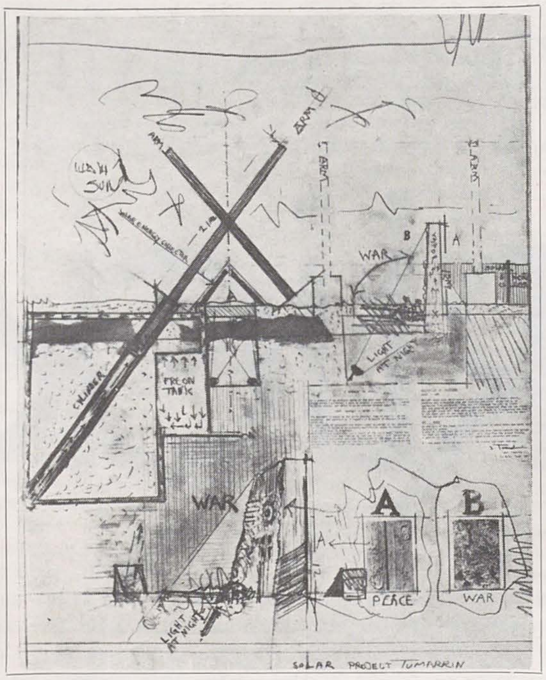
A ȘASEA EXPOZIȚIE DE DESENE ORIGINALE

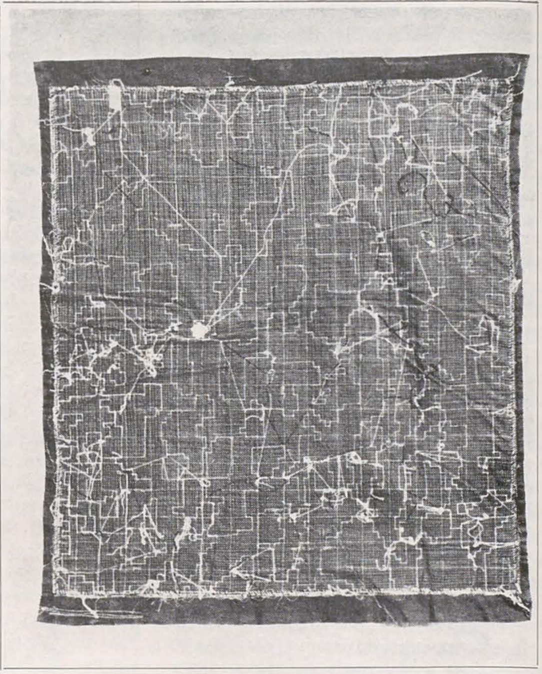
RIJEKA '78

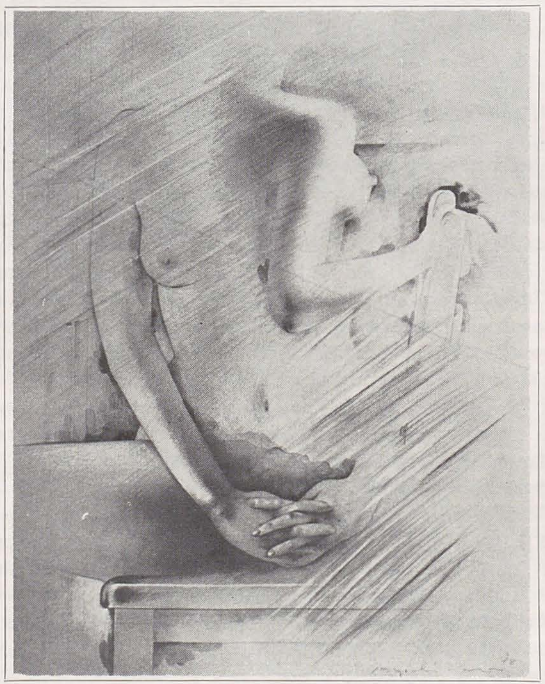
AMELIA PAVEL

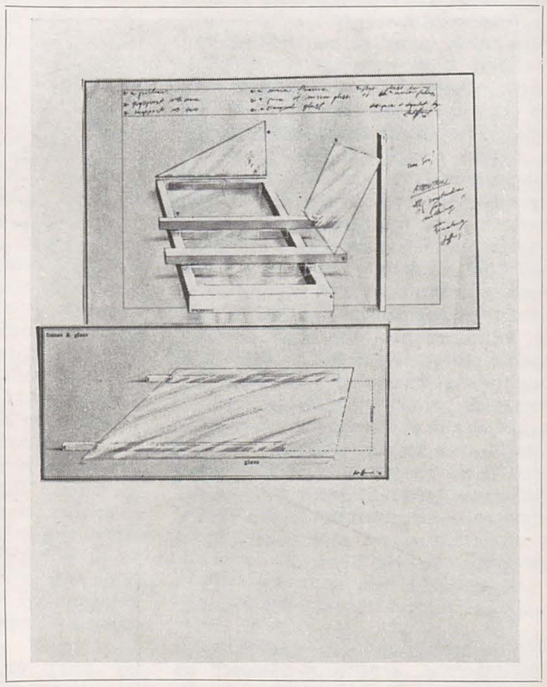
În acest an expoziția bienală de la Rijeka a avut un caracter jubiliar: ea marca un deceniu de la prima manifestare a unei inițiative care avea nu numai să contribuie la notorietatea artei contemporane iugoslave, dar și să se afirme ca un important centru al reînvierii desenului. De la data înființării bienalei de la Rijeka — acum zece ani — saltul interesului pentru desen a crescut enorm; faptul a coincis cu multiple încercări de redefinire a genului, vizibile atît în cadrul altor bienale asemănătoare, cît și în cadrul ultimei Documenta de la Kassel sau al altor expoziții personale care, așa cum s-a întîmplat cu expoziția de desene ale lui Salvador Dali, ale lui Joseph Beuys sau Wilhelm Tübke, pentru a nu cita decît cîteva, au avut caracterul unor adevărate dezvăluiri. Fiecare din ele revela, dacă nu o contradicție, în orice caz o subtilă polemică a artistului cu el însuși, ori o interogare. Desenele sugerau posibilitatea de a se alcătui o istorie a artei moderne prin desen, paralelă, dar deloc identică celei acreditate, bazată în principal pe istoria picturii și a sculpturii. Ce semnificații aveau aceste aspecte, altele decît că, pe de o parte, studiul unei configurații stilistice nu se putea face fără a se ține seamă în mai mare măsură de limbajul desenelor și, pe de alta, că se cuvenea analizată funcția cu care desenele participă .la definirea unei configurații stilistice pentru ca apoi, de aici, să rezulte o reexaminare a rolului lor în genere. Bienala 1978, cu cele peste 1600 de desene, semnate de artiști din peste 50 de țări, a arătat cît este de acut actuală necesitatea unor astfel de reexaminări. Varietatea extraordinară de formule și propuneri nu împiedica evidența unei trăsături comune, rezumabilă în observația că își face loc o hotărîtă luare în posesie de către arta desenului a unor drepturi dintre care (și nu lipsit de o oarecare agresivitate) acela de a ieși din « izolare », de a rupe barierele unor teritorii extranee. Interferențe numeroase cu pictura, interferențe cu gravura — și acestea foarte numeroase — cu sculptura-obiect, cu colajul — toate arătau că, în termenii actualei realități a vieții artistice, noțiunea de independență a desenului, în sensul unei depline purități a specificității lui, suferă notabile transformări. Ele nu sînt totuși acceptate ușor; însuși juriul bienalei a menținut, prin premiile acordate, supremația ierarhică a acestei specificități, destul de greu definisabilă prin ceea ce este, rămînînd astfel să fie conturată prin ceea ce nu este, și, mai ales, prin situațiile relaționale în care se află, în raport cu celelalte genuri. Desenul apare astfel din ce în ce mai mult ca opțiune pentru un mod de autoanaliză a experienței artistice și mai puțin ca o tehnică exclusivă.
Deși pronunțat în arta contemporană, acest simptom apare și în arta mai veche. Ampla expoziție de desene din colecții americane (sec. XV-XX), prezentată în 1976—1977 la Paris, la Luvru, și apoi la Frankfurt pe Main, la Muzeul Städel, făcea vizibilă evoluția desenului către situația de alternativă autoreflexivă, adeseori chiar de autoprovocare prin postularea contradicțiilor în raport cu pictura, sculptura sau gravura. Și acolo întîmpinam, cu o surprinzătoare acuitate, posibilitatea fiecăruia dintre marii artiști de a fi « altul », ceea ce dădea celor mai multe desene caracterul emoționant al unor confesiuni asupra opțiunilor artistului și, în același timp, asupra alternativelor din care a rezultat acea opțiune; prin urmare asupra celor mai profunde aspecte ale demersului creator, și nu numai asupra celui strict legat de demersul liniar — importanța acestuia rămînînd desigur fundamentală.
La Rijeka, diversitatea enormă a formulelor, care mai curînd putea fi stăpînită prin urmărirea unor elemente comune ale repertoriului iconografic decît printr-o grupare coerentă pe tendințe, evidenția într-adevăr un stadiu înaintat al cercetării în redefinirea funcțiilor desenului. În dezvoltarea acestor stadii, desenul conceptual, care a avut un rol important, acum pare să-l piardă treptat.
Deși unul din cele două premii mari — acordat prin regulamentul concursului unui artist iugoslav — a fost atribuit unor desene cvasi conceptualiste, cu accentuate elemente de desen arhitectural — este vorba despre lucrările lui Ratko Robo Janjić, intitulate « O osîndă pe mare » și « Veche scriere maritimă » și un alt premiu a fost luat de israelianul Igael Tumarkin, totuși valoarea de inovație și centrul de interes nu se aflau la capitolul conceptualist, premierea lui Janjić motivîndu-se prin extraordinara acuratețe tehnică, ridicată, laolaltă cu unitatea și echilibrul imaginii, la rang de poezie. De altfel chiar și în cadrul lucrărilor conceptualiste la care intenția autoreflexivă este direct perceptibilă, apăreau unele mutații către figurativul de tip « studiu », în care elementul de cerebralitate își împarte rolul cu impulsurile senzoriale și spontaneitatea gestuală.
Dominante în expoziție erau, pe de o parte variantele figurative — foarte numeroase, pe de alta variantele propriu-zis abstracte — fie de tip geometric, fie de tipul informalului expresionist, deși în forme mult diferite de accepțiunea dată acestui concept de întemeietorii lui americani, ca și de descendenții lor. Dintre desenele de factură geometrică, a fost premiat cel al Angelicăi Kaufmann, din Austria,

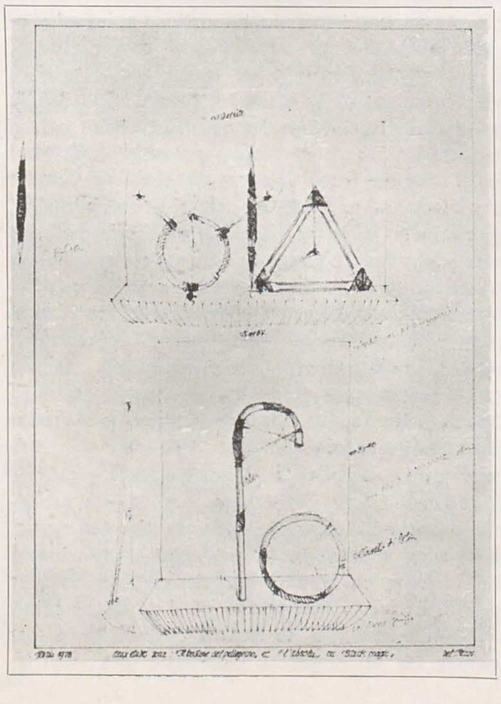


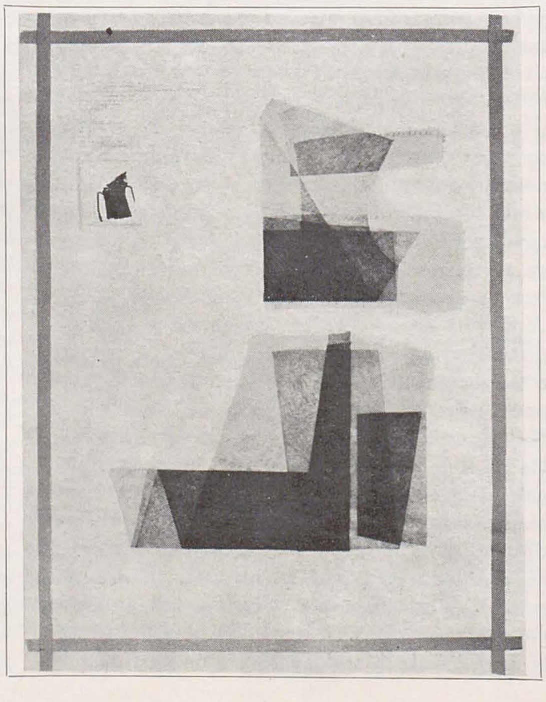

FREON TANK
WAR
A
B
PEACE
WAR

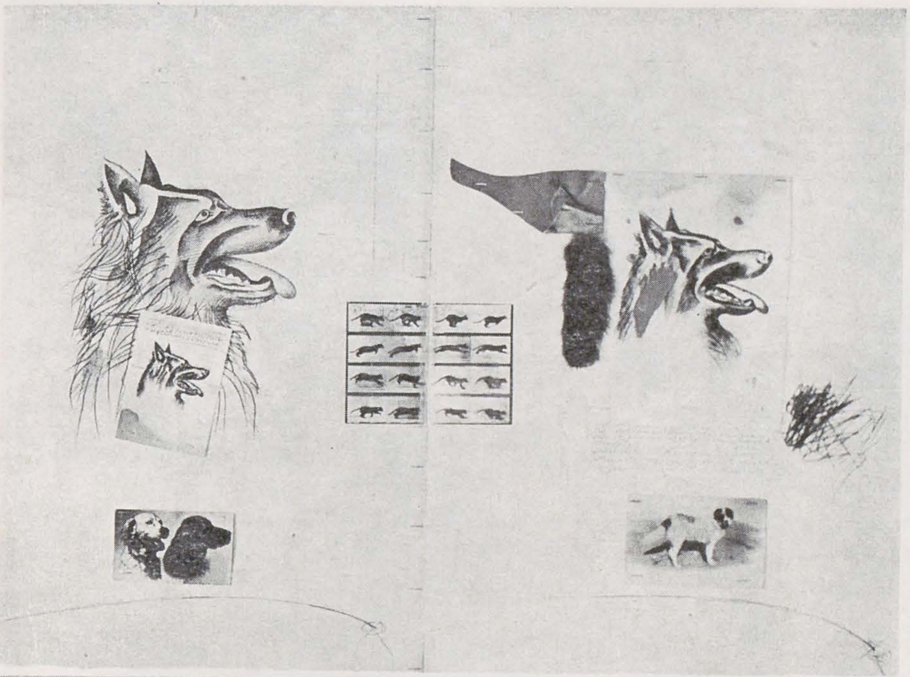


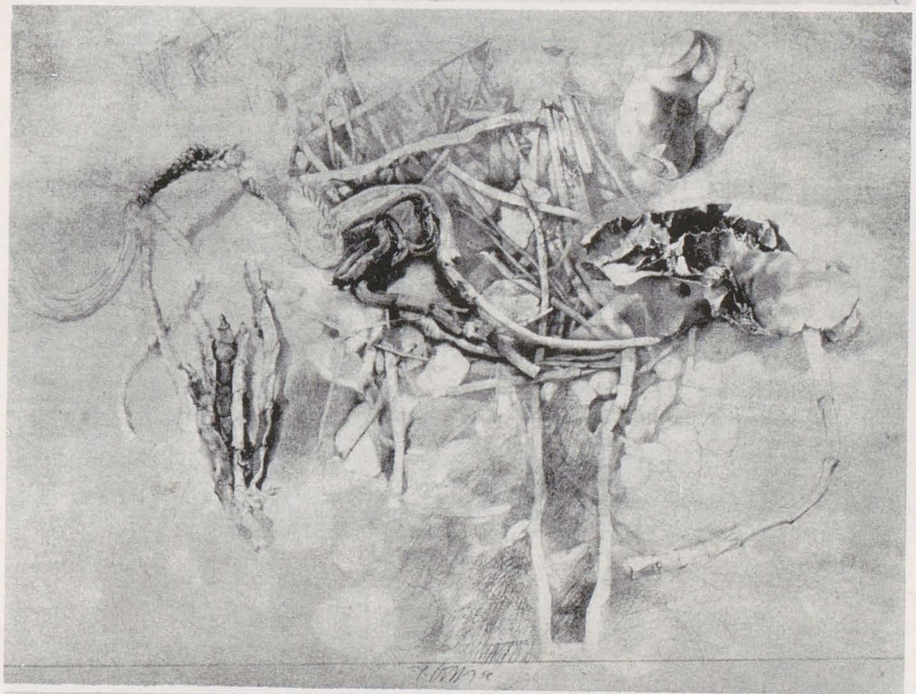


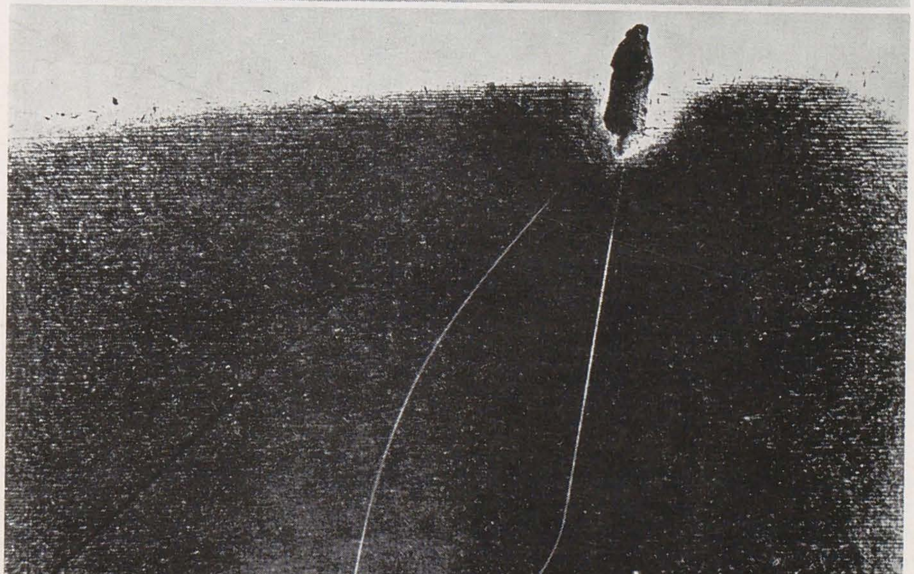












1. HERMAN BRAUN (Peru): *Cămașa cea de toate zilele*
2. IGAEL TUMARKIN (Israel): *Fără titlu*
3. ANA LUPAȘ: *Compoziție*
4. CONCETTO POZZATTI (Italia): *Pornind de la Murybrige*

5. LIUBEN DIMANOV (Bulgaria): *Figură în negru*
6. HIDEO YOSHIHARA (Japonia): *Figură*
7. ANTONI MROCZEK (Polonia): *Ramă și sticlă*
8. ION STENDL: *Compoziție I*

9. LUCIO DEL PEZZO (Franța): *2 studii pentru « Toiagul pelerinului » și « Absolutul » sau « Black magic »*
10. ANGELICA KAUFMANN (Austria): *Ipoteză despre o persoană*
11. NEBOJSA UGLJESIC (Iugoslavia): *Desen pentru monument funerar*
12. IOVAN RAKIDZIC (Iugoslavia): *Noapte leningrădeană*

pentru subtilitatea cu care, într-un limbaj de forme geometrice, cu unele ecouri din acea ramură a Jugendstil-ului austriac impregnată de elemente constructive, a știut să releve valori ale sensibilității și senzorialității. La acest capitol al nonfigurației au adus o contribuție substanțială artiștii iugoslavi cu propuneri care uneau invenția abundentă și calitatea deosebită a execuției. Între ei se afla Vjenceslav Richter, autorul unei « texturi » desenate, înrudită într-un fel cu texturile propriu-zise, realizate ca desene pe pînză de Ana Lupaș; Stojan Celić, care a prezentat în timpul Bienalei și o expoziție personală de desene constructiv-simboliste; Andrej Jemec, cu o lucrare în care atinge limita extremă a desenului ca încărcătură grafică. La capitolul figurației, fiecare lucrare coincidea cu o direcție. Realismul fotografic și suprarealismul erau puțin reprezentate și cu lucrări nesemnificative; în schimb figurația cu elemente de fantastic, în felurite facturi și procedee: proiectarea poetic supradimensionată a unui obiect real, ca în admirabila « Cămașa cea de toate zilele » de Herman Braun (Peru) — premiată, potențarea lirismului unui peisaj pînă la trecerea lui în zone onirice, la Noriko Ogawa (Japonia), Heinecke Wolf (R.F.G.), Wanda Mihuleac (România), dar, mai ales, într-un număr surprinzător de mare, factura expresionist polemică, în formule violente sau grave, dramatice sau ironice, sofisticate, sau de o totală franchețe. Numele lui Vladimir Suchanek (Cehoslovacia), Yoshihara Hideo (Japonia), Nebojša Uglješić (Iugoslavia), Barbara Gawdzik-Brzozowska (Polonia), Jovan Rakidzić (Iugoslavia), Liuben Dimanov (Bulgaria), Paolo San Dano (Italia), François Martin (Franța) — premiat — Heinz Zander (R.D.G.), Hetty Krist (Olanda) — premiată, trebuiesc invocate aici, deși nu reprezintă decît o parte restrînsă a acestei intervenții a fantasticului, operată îndeosebi asupra figurii umane. Fără a putea fi integrate într-o categorie delimitabilă, dar înrudite între ele prin concentrarea atenției pe valorificarea resurselor liniei, au fost o serie de desene, printre care s-a aflat cel recompensat cu premiul mare al Bienalei: compoziția lui John Bernard Bailly (Elveția) și peisajul lui George Leolea, laureat al Academiei de arte din Zagreb. Preferința acordată acestor lucrări se întemeia pe argumentul sintezei pe care ele au reușit s-o obțină între spontaneitatea gestului și intervenția gîndirii imagistice, fără adaosul vreunor elemente de efect exterior, sau extraneu acțiuni energetic-expresive a liniei, și să păstreze în același timp funcția analitic-reflexivă, de autourmărire critică a actului de creație. Merită relevat în mod special și aranjamentul expoziției, care, deși axat pe gruparea pe țări — o oarecare excepție făcînd Iugoslavia, cu multe lucrări și deci parțial diseminate între celelalte — a reușit să sublinieze expresiv și cu subtilitate totodată nu numai lucrările foarte valoroase, dar și căutările inovatoare, fără a pierde din vedere nici exigențele decorative ale unei astfel de expoziții, dominată de alb-negru și de forme adesea aspre. Metode noi de panotare, pe baza unor panouri aerate, nu prea mari, niciodată cenușii, spații alternative mari și mici, nici o simetrie prea ușor detectabilă, gruparea, pe nici un alt criteriu de preeminențe în afara celui al creării unei ambianțe stimulatoare, cînd de surpriză, cînd de meditație, au contribuit mult la reușita prezentării. Este o metodă de lucru care, începînd cu Muzeul de artă contemporană din Belgrad și continuînd cu cele din Zagreb, Ljubljana, Rijeka și alte centre culturale, sprijină în mod esențial difuzarea și înțelegerea artei contemporane iugoslave în primul rînd, dar și a celei străine, expuse, cu o ocazie sau alta, în aceste muzee.

În jurul lucrărilor expuse, ca și al concepției care prezidează organizarea bienalelor de desen de la Rijeka, au avut loc mai multe discuții, mese rotunde, interviuri. Cu unul din aceste prilejuri, Boris Vizintin, directorul Galeriei de artă modernă din Rijeka și organizatorul principal al Bienalelor, și-a expus punctul de vedere asupra unor probleme actuale ale desenului. Vorbind despre perspectivele desenului, în lumea mijloacelor de comunicare vizuală contemporană, Boris Vizintin sublinia paralelismul care a existat, din cele mai vechi timpuri, încă din vremea Altamirei, între desen și evoluția mentală a omului, deci progresul lui către civilizație.

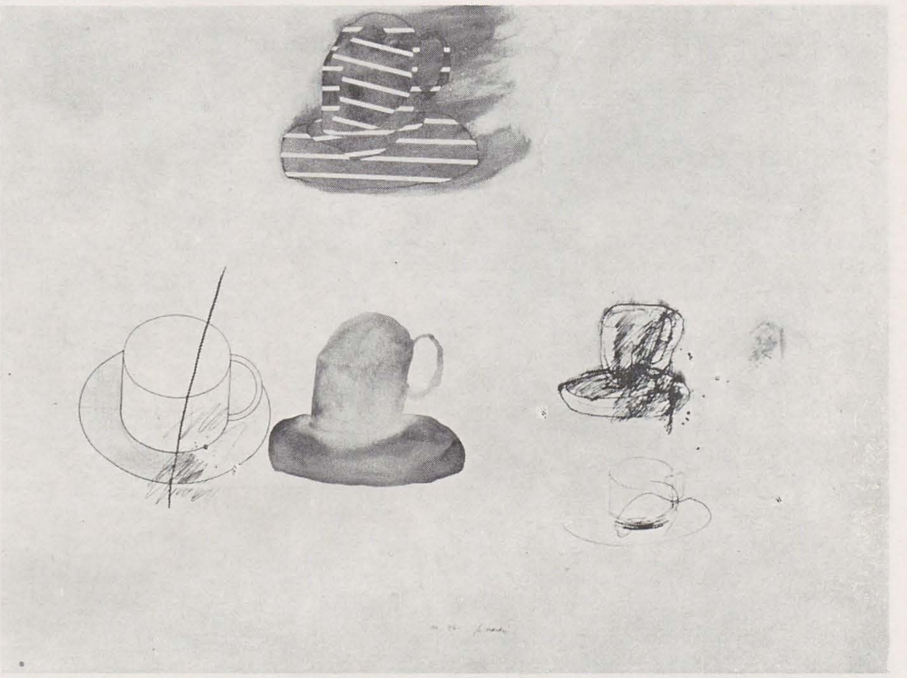
Această vechime îi dă desenului, după părerea lui Vizintin, și o anume « intangibilitate » de-a lungul istoriei, în sensul că, dincolo de « perturbările stilistice », desenul rămîne « notația primară », « cea mai intimă a ideii figurative ». La obiecția că totuși desenul, de secole încoace, și mai ales în ultimul, se manifestă și sub forme elaborate, meditate, care depășesc cu mult notația primară și, dimpotrivă, dezvăluie noi semnificații ale acestei activități, interlocutorul a răspuns că actuala tendință « neo-romantică », din ce în ce mai accentuată pe plan internațional (în Iugoslavia manifestă cu deosebire în cadrul cercului de la Belgrad), tendință pe care o consideră fertilă, exprimă o revenire și, de fapt, o persistență autentic vitală a factorilor emoționali, afectivi, fundamentali pentru experiența desenului.

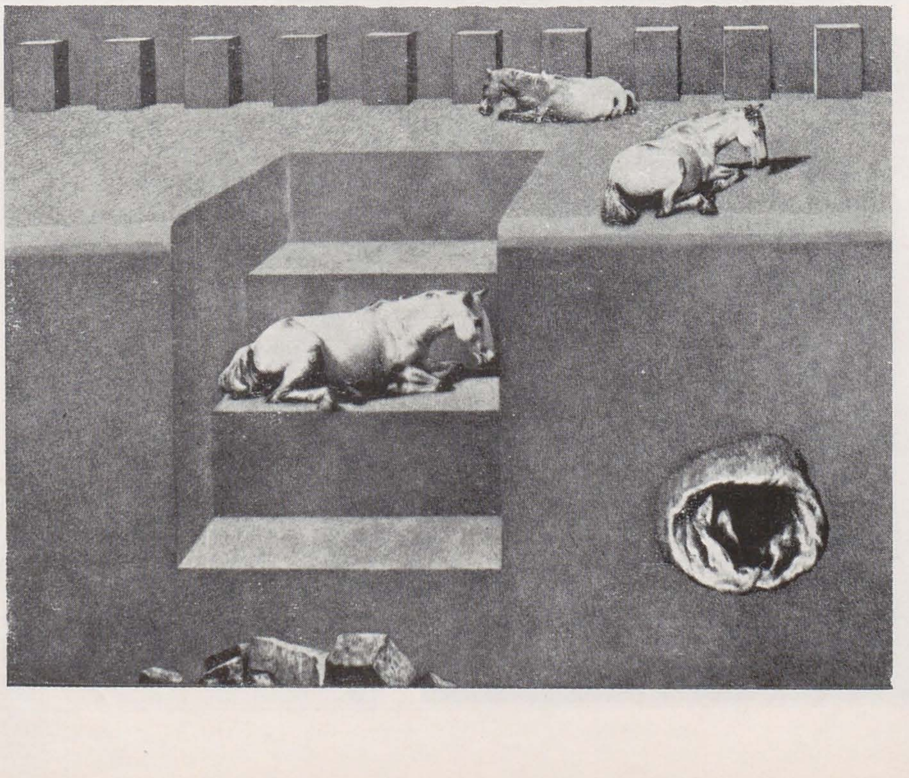
Pentru că lucrările juriului au arătat rezerve ale unor critici marcanți față de accentuatele interferențe ale desenului actual cu pictura, fapt care a influențat și atribuirea premiilor, l-am întrebat pe organizatorul Bienalei dacă această atitudine este proprie actualei ediții sau dacă problema a apărut mai demult. El mi-a răspuns că de la prima Bienală problema aceasta a stat în centrul discuțiilor, atît la selecția lucrărilor, cît și la atribuirea premiilor. O clarificare este însă grea, pentru că opiniile istoricilor și criticilor de artă sînt foarte diferite și nu permit nici o concluzie satisfăcătoare. În orice caz Bienala viitoare va trebui, începînd chiar din momentul organizării ei, să stabilească unele criterii fixe în această privință, pentru a se evita suprapunerile și, de aici, unele inevitabile diferențe de echilibru în atribuirea premiilor.

— Vă referiți, atunci cînd vorbiți despre o precizare a criteriilor, la ideea exprimată anterior, cu privire la caracterul primar al desenului, l-am întrebat eu; nu credeți că s-ar crea astfel o ierarhizare « ante rem » a lucrărilor? Reprezentarea tuturor formelor de expresie, a spus Boris Vizintin, este o lege a Bienalelor noastre, iar vizitatorul lor are dreptul de a găsi acolo toate posibilitățile desenului ca fapt artistic. Partizanii non-figurației, pînă la diversele specii a ceea ce eu numesc « enigmatism », ca și partizanii expresiei figurative, ori partizanii — mult mai puțin numeroși decît în trecutul recent — ai desenului conceptual, după părerea mea prea rațional și lipsit de sensibilitate, deși cu unele merite didactice în problema recunoașterii desenului ca disciplină tehnică, toți vor avea partea lor. În legătură cu procedeele organizatorice, Boris Vizintin a subliniat o noutate intervenită în lucrările Bienalei din acest an și anume că selecția artiștilor iugoslavi se face pentru oricare din lucrările prezentate, fără exceptarea unor maeștri, așa cum se proceda pînă acum. În ceea ce-i privește pe artiștii din străinătate, am dori să invităm cît mai mulți, și mereu alții. Din păcate, deși nu-i cunoaștem pe toți cei care ar merita să fie invitați, nu avem încă mijloacele necesare pentru a merge noi în diferite țări și a face selecția la fața locului. În ceea ce privește gruparea expozițională, am inovat și aici, în sensul că am renunțat la divizarea prezentării pe curente, pentru că astăzi delimitările acestea nu mai sînt decît greu realizabile, multe opere cuprinzînd elemente stilistice mixte. De aceea am preferat prezentarea pe țări, din ea desprinzîndu-se predilecțiile fiecăreia. Este însă probabil că viitorul ne va impune noi probleme, cărora va trebui să le căutăm și noi soluții expoziționale.

Aș vrea, cu acest prilej, să-mi exprim recunoștința față de artiștii români care au răspuns apelului nostru, și dorința de a cunoaște cît mai mulți desenatori români, mai ales tineri, cu ale căror lucrări să se mențină mai departe nivelul atins de secțiunea română în cadrul Bienalei noastre.

AKI KURODA (*Japonia*): *Piatră 32*


FRANÇOIS MARTIN (*Franța*): *Cești*


IOAN UNTCH: *Compoziție cu cai*

1. *Autoportret I*, 1937–1938; 2. *Autoportret*, 1960

antologie

MIRÓ

carnete catalane

Editarea « Carnetelor catalane » ale lui Joan Miró a constituit una dintre ultimele fericite inițiative ale ilustrului om de cultură care a fost Gaëtan Picon. Fericită inițiativă, deoarece « Carnetele catalane », din care publicăm mai jos o selecție, reprezintă mult mai mult decît încă un exemplar din seria, care amenință să devină nesfîrșită, a așa-ziselor « jurnale de creație », majoritatea contrafaceri confecționate *a posteriori*.

Un spirit pedant va utiliza « Carnetele », care conțin un număr impresionant de desene inedite, pentru a construi genealogii, neputînd să reziste tentației de a parcurge drumul, acum comod de urmărit, care duce de la desen la lucrările în ulei.

Ar fi însă o mare eroare dacă am considera « Carnetele » doar ca un prețios instrument auxiliar pentru un impecabil *catalogue raisonné*, argument forte pentru stabilirea unor filiații, căci o lectură a acestor pagini de o surprinzătoare densitate ne oferă în primul rînd altceva: privilegiul rar de a pătrunde, fie și parțial, în acel teritoriu prohibit în care are loc marele, inefabilul mister: geneza operei. Interesul major al « Carnetelor » constă tocmai în lipsa lor de sistematizare, în caracterul lor strict intim, furnizînd astfel neprețuite elemente despre modul în care a funcționat inteligența plastică a pictorului Miró, cel căruia Breton îi reproșa în « *Le Surréalisme et la peinture* » că e « prea pictor » pentru un adevărat suprarealist.

Dincolo de asta, mai descoperim și un Miró care se exprimă cu aceeași ușurință cu ajutorul cuvintelor, ca și prin desen și culoare; frumusețea unora dintre metaforele sale rivalizează cu poemele unor Pierre Reverdy sau Michel Leiris; nimic neașteptat însă la un artist care declara într-un interviu publicat acum aproape două decenii:

« *La o mie de literatori, găsiți-mi un poet ! Eu nu fac nici o diferență între pictură și poezie. Mi se întîmplă să-mi ilustrez tablourile cu fraze poetice și viceversa* ».

RADU STERN

Curse de tauri (1940)

a privi bariera și a interpreta diverse semne într-un fel magic

atunci cînd după o faena reușită se aplaudă, publicul se ridică în picioare, oamenii par niște vîlvătăi de foc, bătaia palmelor e aidoma fîlfîitului unor aripi de porumbel

mai sînt și evantaiele ce se desfac întocmai unor sori mici sau curcubee

o ploaie de hîrtii dreptunghiulare de toate culorile anunțînd ceva, lăsîndu-se lin în arenă se aseamănă cu niște păsări în zbor

o rîndunică tăind văzduhul în timpul unei coride

spectatorii toți bat ca o singură inimă, a înfățișa pe pînză o inimă mare

toreadorii cu banderile sînt ca niște multicolore libelule

din sîngele calului țîșnesc mici stele, mici sori și curcubee

precum din sîngele unui miracol creștin

. . . .

a înscrie în spațiu și grafica țipătului ascuțit al rîndunicii

. . . .

toate astea vor imprima gîndirii un caracter mai grandios

unificînd opera mea fără a face vreo ruptură și creînd o continuitate

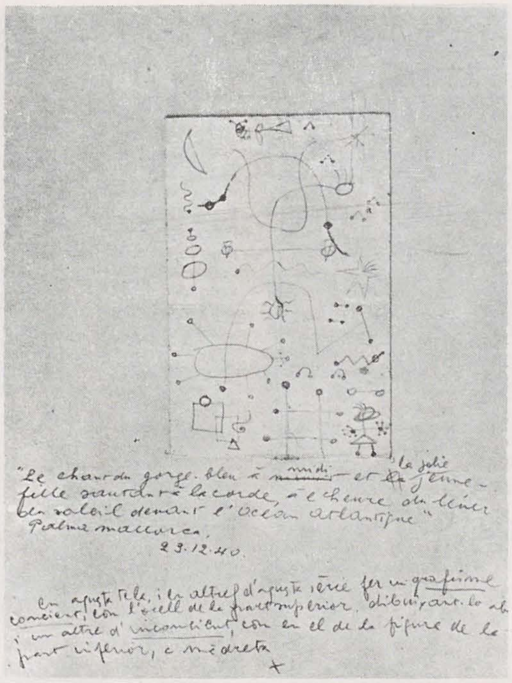
în privința acestei serii de pînze, după ce sînt fixate, a le freca cu glaspapir. Asta va da o materie mai frumoasă și va deschide porii pînzei

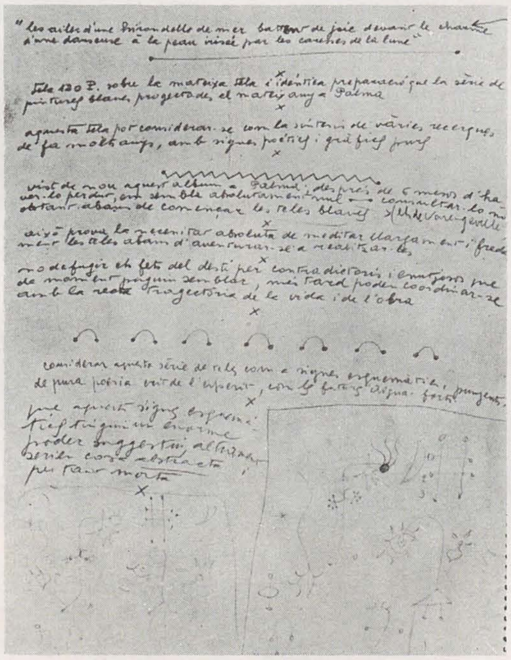
III

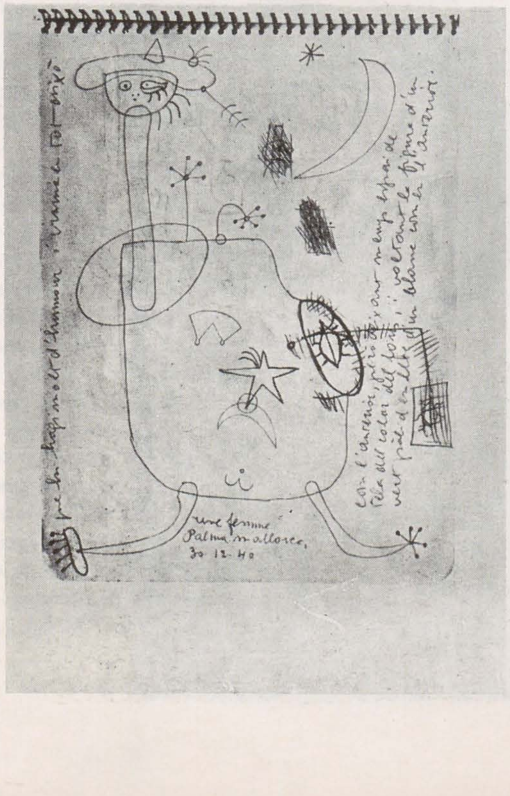
Marele caiet de la Palma 1940—1941

Ciclul de pînze pe fond albastru îl poate înlocui pe cel proiectat la Varengeville și pe care l-am pierdut. Acesta amintea în mod excesiv seria pînzelor pe fond alb făcute cu doisprezece ani în urmă la Paris.
Pentru a nu pierde timp, «punerea lor în pagini» poate fi făcută de altcineva

aceste pînze pot fi făcute după autoportret și după seria ce urmează, după care, a face seria de pînze mari, seria Daphnis și Chloé, etc. ce va servi drept paranteză pentru a fi într-o altă stare de spirit, apoi apucîndu-mă de lucru, să termin pînzele mari pornind de la forme muzicale, etc.







pînzele astea să aibă un înalt spirit poetic și muzical, să fie făcute fără nici un efort aparent precum cîntul păsării, precum începutul unei lumi noi, ori reîntoarcerea spre o lume mai pură, fără nici un aspect dramatic, nici teatral, încărcate de dragoste și vrajă, și avînd o concepție opusă pînzelor lui Picasso, care reprezintă sfîrșitul și bilanțul dramatic al unei epoci cu toate impuritățile, contradicțiile și facilitățile ei. Să fie gratuite ca un bun poem ori ca freamătul văzduhului sau zborul păsării, să fie frumoase și neprihănite precum sînt toate astea

linia incisivă și sensibilă, însă într-un fel profund, nu sentimental precum în urmă cu doisprezece ani, totul să devină acum un strigăt profund, un strigăt sfîșietor

mare violență a culorii

a trece titlurile de o manieră foarte generală, fără nici un detaliu poetic, iar nu ca în guașele din 1940; a trece de pildă: Personaje și păsări, *practic fără a mai schimba titlul*

cel mai sintetic posibil și de un primitivism împins la extrem, dar foarte expresiv și poetic

cea mai mare spontaneitate

mișcarea giratorie a fondului poate fi obținută mai întîi cu pensula muiată în ulei, după uscare revenindu-se deasupra cu pastel sau cretă în culori diferite, dar foarte pale

să fie numai fragmente de figuri, iar acestea, împreună cu semnele, să aibă o puternică forță de sugestie

IV

Daphnis și Chloé 1940

A face o carte cu reproduceri după cele mai poetice pînze, cu poșoare, cu gravuri și cu poemele mele — îmbogățind astfel cartea-obiect. A face o mare pînză evocînd războaiele trăite de mine, pe de o parte cu peisajul etern, cu o plantă ce încolțește în pămînt și crește lîngă ogorul plugarului. Pe de altă parte, prin contrast, latura tragică, cu un copil mort, un dulău lătrînd și case în flăcări; în văzduh un aparat zburător inventat, cu un ins diabolic aruncînd fuzee. Să fie o pînză opusă laturii teatrale a Guernicii. Numai șocul tragicului (temporal uman, cu aspectul etern al peisajului care trebuie să fie foarte trist și vizibil)

pînza asta trebuie să fie foarte mare; preparată cu alb de ceruză și nisip, așa cum face Braque. A privi mult timp această suprafață albă pentru ca ea să-mi sugereze imagini, fără a face studii pregătitoare, contrar a ceea ce a făcut Picasso, în Guernica. Lucrarea poate fi făcută după seria Evaziune—Muzică. Apoi, a merge spre un realism, peisaje și naturi moarte

faptul de a porni de la această suprafață albă va stîrni în mine imagini pe care le voi desena

---

1, 2. Din caietul Palma de Majorca, 1940
3, 4. Din caietul «Une femme»

rînd pe rînd și pe care le voi studia pe foi de hîrtie și pînze separate întocmai ca și Picasso în Guernica, pentru ca, odată înfăptuit acest proces, să încep să desenez pînza definitivă. Este un proces opus celui al lui Picasso care pornea de la realitate, eu voi porni de la spirit și de la suprafața albă a pînzei

Pentru a face această mare pînză, a privi lucrările mele din trecut, A vedea și catalogul lui Matisse, 1940. Toată opera mea să fie rezumată acolo

A lucra ani de zile

În privința pînzelor Muzică—Evaziune, a pune mai întîi hîrtii albe pe perete, a asculta muzică și a desena pe hîrtia asta formele ce îmi sînt sugerate, a folosi aceste forme, aceste semne și aceste ritmuri drept punct de plecare

În același timp, a face un ciclu de șase pînze de aceleași dimensiuni cu Muzică — Evaziune, executate și concepute cu deplină libertate și cu o mare amploare a ritmului, pe un fond albastru, preparînd pînza cu alb de ceruză și nisip, ca și cum ar fi un perete. Mare libertate și mare amploare a ritmului.

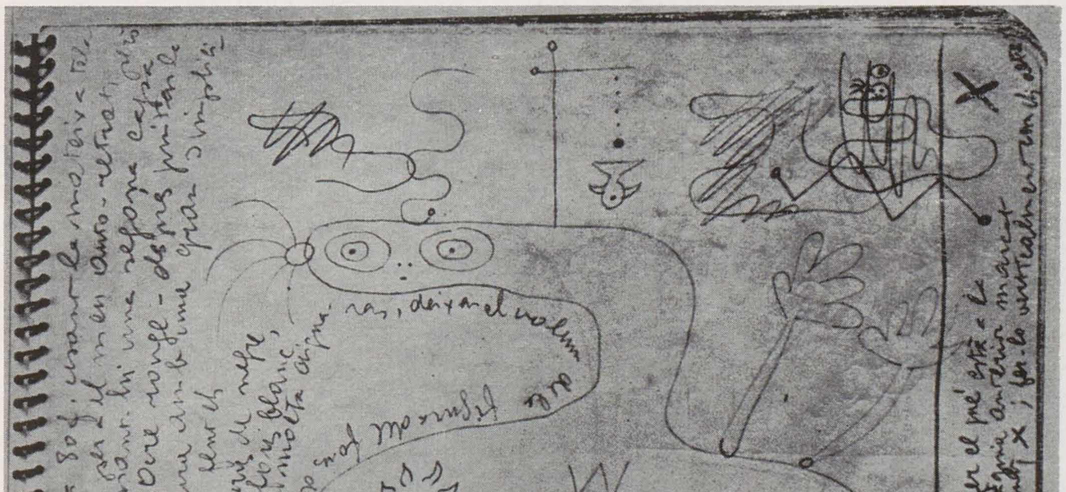
V

Palma de Majorca 1940

« Cîntul păsării Gît-vînăt la amiază și frumoasa fată sărind coarda, la răsăritul soarelui în fața oceanului Atlantic »

Palma de Majorca, 23 decembrie 1940

pe pînza asta, și pe altele din aceeași serie, a face un grafism conștient cum e pasărea din partea superioară — desenîndu-l înainte și un altul inconștient cum e figura din partea inferioară în dreapta



« aripile unei rîndunici de mare bat de bucurie în fața farmecului unei dansatoare cu pielea irizată de mîngîierile lunii »

Pînza 120P pe aceeași pînză și cu aceeași preparație ca și seria picturilor albastre proiectate în același an la Palma

pînza asta poate fi considerată drept o sinteză a diferitelor căutări datînd de mai mulți ani, cu semne poetice și grafice pure

a nu eluda faptele destinului, oricît ar părea ele de contradictorii și plicticoase pe moment, ele putîndu-se coordona mai tîrziu cu dreapta traiectorie a vieții și a operei

a considera seria aceasta de pînze drept niște semne schematice sfîșietoare, de poezie pură, strigăt al spiritului precum viitoarele acvaforte

aceste semne schematice să aibă o enormă putere sugestivă, altfel n-ar fi decît ceva abstract, și, prin urmare, ceva mort

VI

Carnetul « O femeie » 1940—1941

a nu mă preocupa să aflu dacă voi putea ori nu termina o operă în timpul vieții, asta ar însemna o slăbiciune, important nefiind de a termina o operă, ci de a da posibilitatea să se întrevadă că într-o bună zi ea va permite să începi ceva

a privi cu absolută încredere viitorul dacă mor cumva fără a avea posibilitatea de a face cunoscută opera mea, n-are importanță

trebuie să fii dispus să lucrezi într-o totală indiferență și în cea mai mare obscuritate

a trăi pentru a lucra atît timp cît va fi cu putință, iar cînd vor slei mijloacele de a continua munca, să te închizi și mai mult în palatul spiritului, în cea mai pură contemplare

dacă întîmplător n-ai material de lucru, a te duce la plajă și a face grafisme pe nisip cu un băț de bambus, a desena urinînd pe pămîntul uscat, a desena în spațiul gol grafismul cîntecul păsărilor, vuietul apei și al vîntului și al unei roți de căruță și cîntecul gîzelor, apoi toate astea să fie luate de vînt și de apă, dar a avea convingerea că aceste pure realizări ale spiritului meu se vor repercuta magic și miraculos în mintea celorlalți oameni

a nu disprețui realizările așa-zis secundare ale operei mele, hîrtiile găsite, cartoanele, cîrpele pe care îmi șterg pensulele etc., astea sînt niște lucruri scoase în calea vieții mele de Dumnezeu și folosesc la îmbogățirea operei mele

nu opera contează, ci traiectoria spiritului în decursul întregii vieți, nu contează ce ai făcut pe toată durata acestei vieți, contează ceea ce opera lasă să se întrevadă și ceea ce va permite ea celorlalți să facă la o dată mai mult sau mai puțin îndepărtată

formele și proporțiile să dobîndească o măreție biblică, mai profund grandioasă decît a lui Michelangelo

a gîndi într-un anumit fel la potențialitatea și severitatea picturilor romantice

intensitate, dar o mare severitate a culorilor

operele să fie concepute cu un suflet de jar, dar realizate cu o răceală clinică

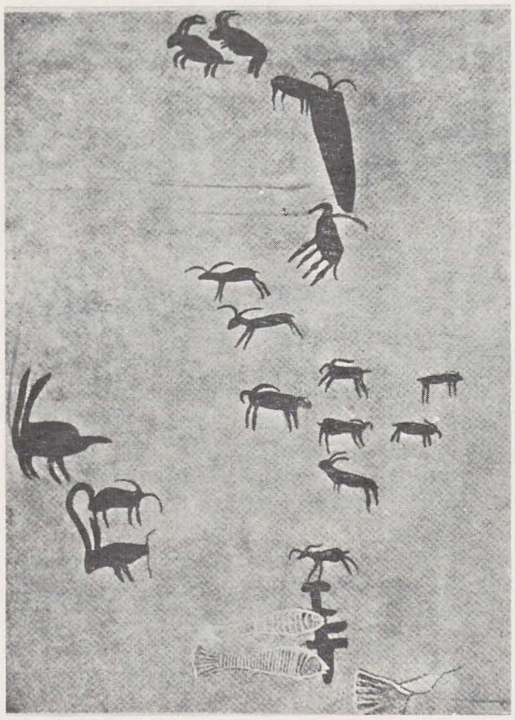
a lucra cu un sînge rece absolut, ca și cum nimic nu s-ar întîmpla în lume, toate astea lucrează deja inconștient în mintea mea

a avea o mare disciplină în muncă, dar în același timp a petrece ceasuri întregi în meditație și contemplație, hrana sufletului

însă disciplina să nu se transforme în ceva mecanic, mai presus de orice să fie ceva uman, să rupă, într-o circumstanță dată, această disciplină

să-mi organizez astfel viața ca să fiu independent de pictură, așa cum fac adevărații poeți, să nu mă las niciodată să ajung om de afaceri; atunci cînd e vorba de o afacere, a fi extrem de exigent, din demnitate artistică și pentru că e singurul mijloc de a te face respectat de burghez — a te gîndi să te compari cu tagma asta de indivizi — dacă nu, să refuzi orișice afacere iar dacă trebuie neapărat s-o faci, atunci să fie făcută în splendoare

a mă ocupa serios de fermă, ceea ce îmi va îngădui să am mijloace de trai independente



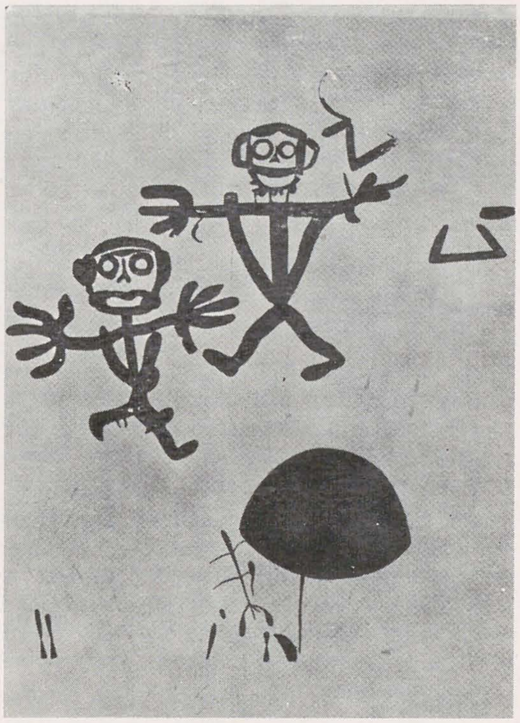
și, în afară de asta, contactul direct cu pămîntul și cu oamenii care-l cultivă și cu elementele ce intervin acolo va fi pentru mine de o mare valoare umană îmbogățindu-mă ca om și ca artist
tehnica are însemnătate și deschide infinite posibilități, a te gîndi la Klee și la L. da Vinci

VII

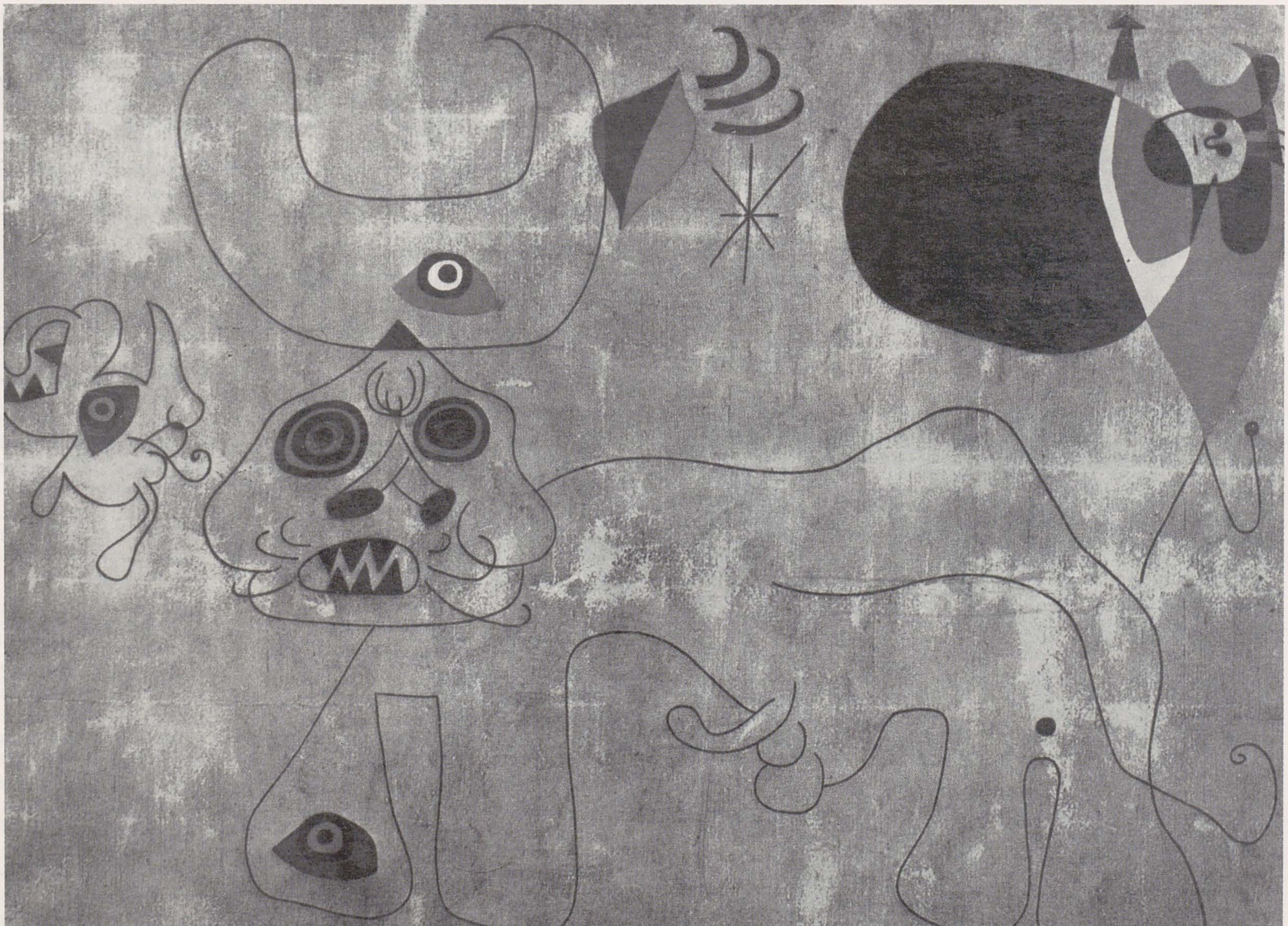
Carnetul portocaliu (1940—1941)

a lucra cu răbdare, precum un argintar, atunci cînd le las și le reiau operele mele să aibă patina aurului vechi, a smaragdului din pămînt — totul să fie de o mare bogăție a materiei, a mă gîndi la poezia lui Nécquer unde cuvintele sînt lucrate și prețioase, el le caută ca și cum ar vrea să facă din ele un șirag de nestemate, și astfel lucrînd încet imaginile se vor forma treptat în mintea mea, acoperindu-se cu zorzoane și pietre scumpe, atenție la rapiditatea oricărui fals geniu.

În românește de IRINA FORTUNESCU



1,2. Picturi rupestre de la Graja Miranda del Rey și de la Las Batuecos



3. Cursa de tauri, 1945

STRUCTURI GEOMETRICE ÎN OPERA PLASTICĂ (2)

RELAŢII GEOMETRICE. SIMILITUDINI GEOMETRICE. SIMETRIA

ZAMFIR DUMITRESCU

Elementele mediului înconjurător, fie el natural sau creat de mîna omului, presupun existența a o serie de legături reciproce, determinabile prin analiză structural geometrică. Natura acestor relații geometrice este definibilă, în mod caracterizant, de un sistem comparativ aplicat asupra unui detaliu sau asupra unui ansamblu.

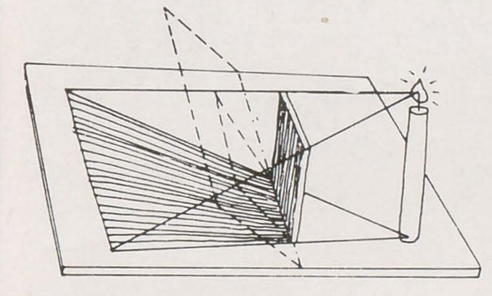
Datele specifice (parțiale sau integrale) elementului A față de elementul B ne pot apărea ca fiind asemănătoare sau diferite prin :

a. poziție și situație (caz în care vom recurge la criteriile de referință ale situațiilor geometrice — orizontalitatea, verticalitatea, oblicitatea, paralelismul, convergența și fenomenul particular al perpendicularității)

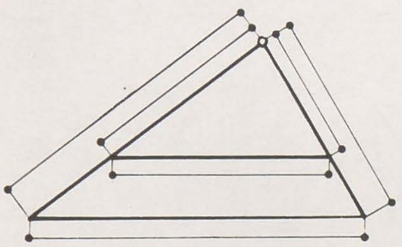
b. volum, masă, densitate, greutate etc. (impunîndu-se utilizarea sistemelor de măsură)

c. structura geometrică intimă sau superficială (cu posibila includere a criteriilor *a.* și *b.*) ceea ce ar presupune o cercetare particularizantă, cu reguli nuanțate în funcție de situație de la caz la caz. Acest ultim criteriu comparativ foarte elastic poate fi mai ușor manevrat dacă ne imaginăm procesul de transformare prin *evoluție-involuție* a structurii geometrice de tip A (a corpului A) spre structura *nouă* de tip B (a corpului B) urmărind *etapele succesive* ale modificării.

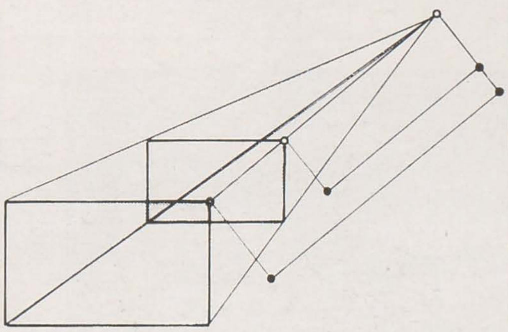
Transformarea geometrică [1] a corpurilor solide și a figurilor plane este strîns legată de așa-numita *creștere* [2] și *evoluție geometrică* [3], deschizînd terenul unor interacțiuni spectaculoase pe planul formei și structurii. Procesul de transformare geometrică duce întotdeauna la stabilirea unor relații geometrice de tip *similar* [4]. Înțelegerea corectă a procesului de transformare trebuie făcută pornind de la constatarea că egalitatea absolută, identitatea totală a două corpuri *nu este posibilă în practică*, ci numai conceptual, în domeniul abstracțiunii teoretice. Similitudinea existentă între două sau mai multe elemente reprezintă o stare de fapt *reală*, definind natura geometrică a unei «*foarte mari asemănări*» (pentru că egalitatea nu există !). Similitudinile au o origine de tip dinamic-rectiliniu deoarece se nasc din transformarea geometrică, aceasta fiind orientată, ca mișcare, rectiliniu.



A — Umbra proiectată pe un plan orizontal de lumina produsă de o flacără (sursă de lumină accesibilă) generează un patrulater aflat în relație de omologie cu planul vertical luminat.



B_1 — Consecință a teoremei lui Thales, raportul laturilor triunghiurilor asemenea este constant; triunghiurile sînt paralele coplanar, aflîndu-se într-o relație de omotetie

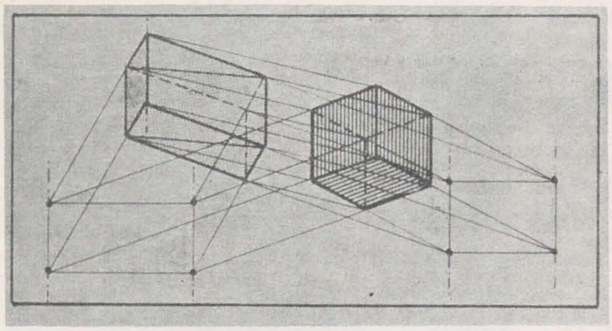


B_2 — Reducere (mărire) a unui dreptunghi prin metoda specifică omotetiei, fără modificarea proprietăților de proporție

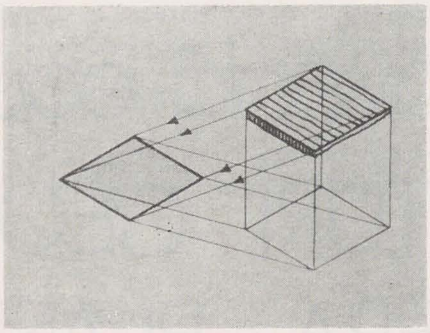
Astfel, direct dependente de elementele generatoare, similitudinile pot fi prezente sub forma a patru relații biunivoce: *omologia*, *omotetia*, *afinitatea*, *congruența*.

Omologia (etimologie — de la grecescul « homos » = asemănător și « logos » = rațiune) este o relație geometrică rectilinie divergentă cu un centru și o axă. Numită și «*perspectivitate*» sau «*relație de colineație*», omologia presupune o transformare a unui element prin dubla raportare a datelor caracteristice ale acestuia la un punct (centrul de omologie, de perspectivitate, de proiecție conică) și la o dreaptă (axa de omologie sau de perspectivitate). Notînd cu A elementul de transformat și cu B elementul transformat prin omologie, avem A $\overline{\wedge}$ B (adică A omolog cu B) (Fig. A).

Omotetia (etimologie — de la grecescul « homos » = asemănător și « thêton » = pus,

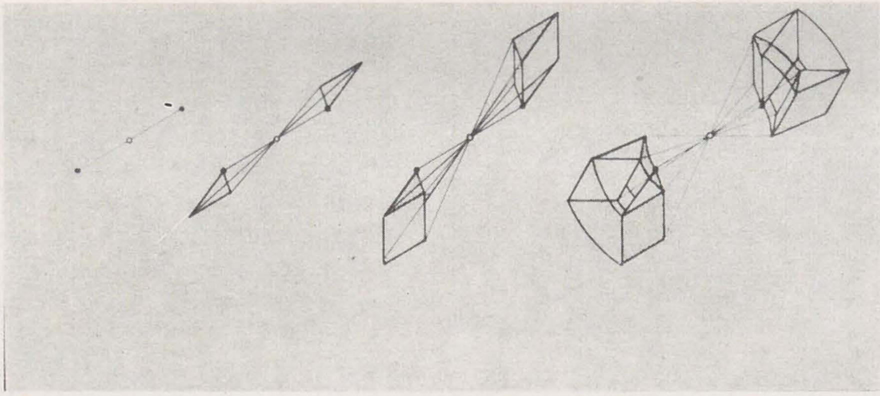


C

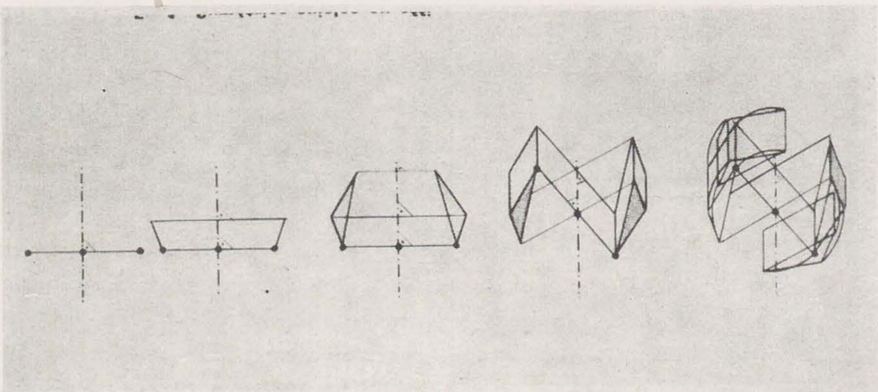


D

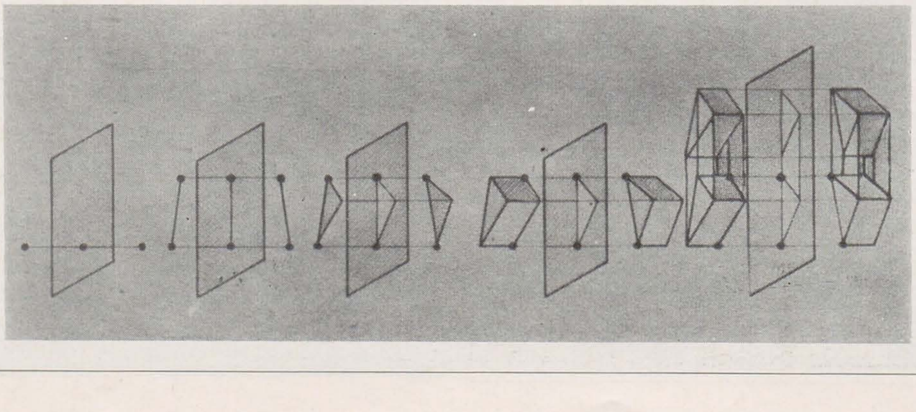
C — Perspectiva axonometrică realizează o relație de afinitate între fiecare față a unui corp și reprezentarea sa
D — Congruență stabilită prin proiectarea cilindrică a unui patrulater pe un plan paralel
E — Cazuri de simetrie centrală
F_1 — Cazuri de simetrie axială
G_1 — Cazuri de simetrie plană



E



F_1



G_1

adăugat) este o relație geometrică rectilinie divergentă, avînd un centru (centrul de omotetie). Elementele transformate prin omotetie sînt întotdeauna paralele, ceea ce permite păstrarea proporțiilor inițiale. Omotetia poate fi considerată ca un procedeu de mărire-micșorare. Elementul A transformat prin omotetie în elementul B este omotetic acestuia, adică A ~ B (Fig. B_1, B_2).

Afinitatea (etimologie — de la latinescul « affinitas » = înrudit, învecinat) este o relație geometrică paralelă avînd un ax (de afinitate). Elementul A transformat prin afinitate în elementul B, este afin cu acesta, adică A ⌒ B. (Fig. C).

Congruența (etimologie — de la latinescul « congruens » = potrivit cu, în acord cu, la unison) poate fi considerată o situație particulară a afinității, în care elementul de transformat A și cel transformat B se află permanent în situație de paralelism și, datorită proiecției cilindrice folosite, în situație de egalitate (relativă). Notăm că A ≅ B (A este congruent cu B) (Fig. D).

Omologia și omotetia presupun utilizarea proiecțiilor de tip conic (centrale), imaginea obținută avînd o deviație mai pronunțată față de stadiul inițial; afinitatea și congruența beneficiază de regulile proiecțiilor de tip cilindric (paralele), coeficientul de deformare fiind mai redus [5]. Importanța similitudinilor geometrice este evidentă pentru problemele de compoziție plastică în general și pentru studiul structural al motivului, semnului plastic, acestea determinînd diferitele sisteme simetrice existente.

Simetria [6] (etimologie — de la grecescul « summetria » = cu măsură) poate fi concepută, în epoca modernă, ca un mod de așezare a părților unei figuri plane sau ale unui solid astfel încît fiecărui punct al unei părți din figură (solid) să-i corespundă alt punct, așezat la aceeași distanță față de un punct (centru de simetrie), o linie mediană (ax de simetrie), un plan (suprafață de simetrie). Distingem astfel *simetria centrală, axială* și *plană*.

Simetria centrală se raportează la un centru (de simetrie) care este totodată și centru de *omotetie*. Distanțele punctelor caracteristice unui element A față de centrul de simetrie sînt egale cu distanțele punctelor definitorii elementului A1 față de același centru. Putem spune că A simetric cu A1, deci transformat printr-o similitudine omotetică inversată, în raport de $\frac{1}{1}$ (Fig. E, F_1, K_1, K_2).

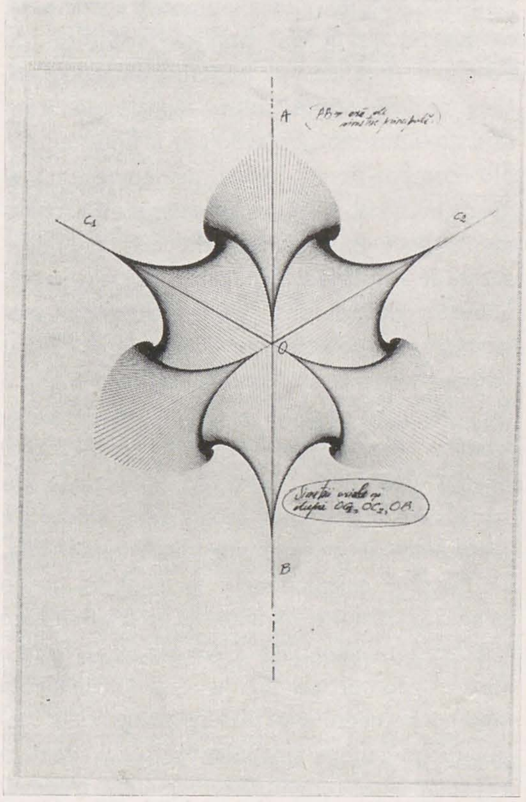
Simetria axială se raportează la o dreaptă mediană, devenind astfel o aplicare a simi-

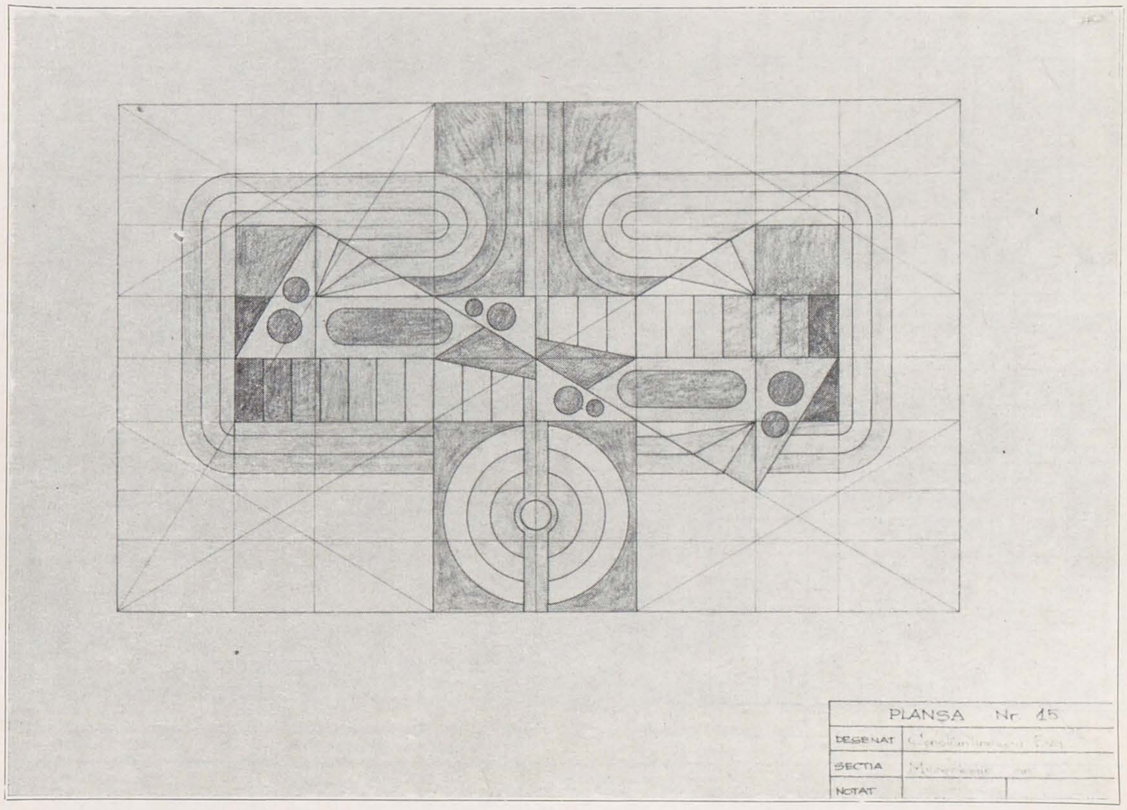
G_2 — Corpul omenesc este construit conform principiului simetriei plane: fenomenul de oglindire este de asemenea o consecință a aceleiași simetrii
H — Compoziție nonfigurală bidimensională în care sînt utilizate elemente aflate în simetrie axială

Cadrul geometric al suprafeței-suport este dreptunghiul $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$
Elementele de «plin» compozițional sînt dispuse în funcție de o rețea regulatoare adaptată la dreptunghiul $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$. Simetria axială este urmărită în stabilirea raporturilor cromatice (scara cald — rece) și a raporturilor valorice (scara închis — deschis).

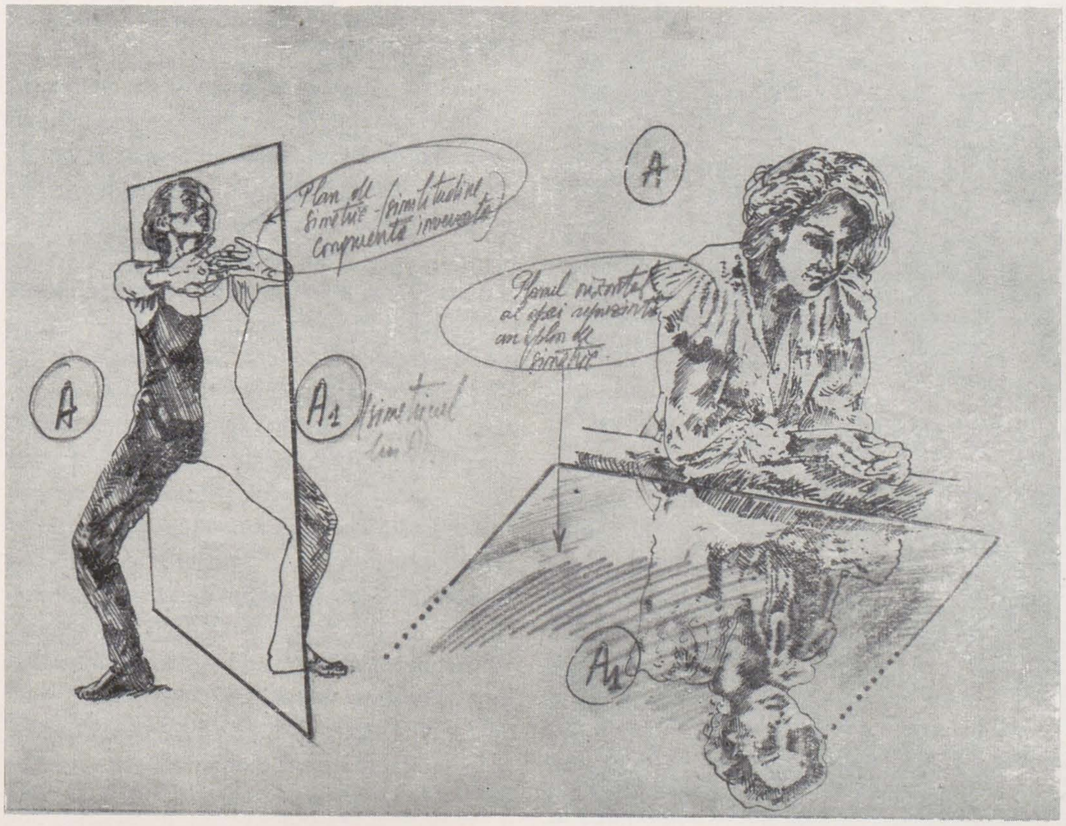
litudinii de afinitate inversată în raport de $\frac{1}{1}$. Axa de simetrie este și axă de afinitate (Fig. F_1, F_2, H, I_1, I_2, J, K_1, K_2). Distanțele de la punctele tipice elementului A spre axul de simetrie-afinitate sînt egale cu distanțele marcante ale elementului A1 spre același ax. Deci A simetric și afin (inversat) cu A1.

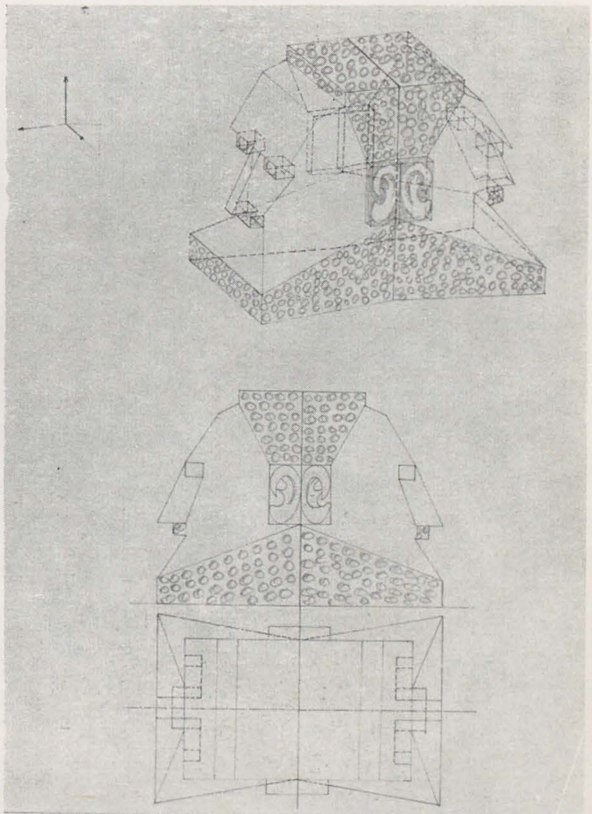
Simetria plană se raportează la o suprafață plană, fiind o similitudine de afinitate inversată în raport de $\frac{1}{1}$ sau o similitudine de congruență inversată în raport de $\frac{1}{1}$. Depărtările (perpendiculare) punctelor specifice elementului A duse spre planul de si-





F_2;H

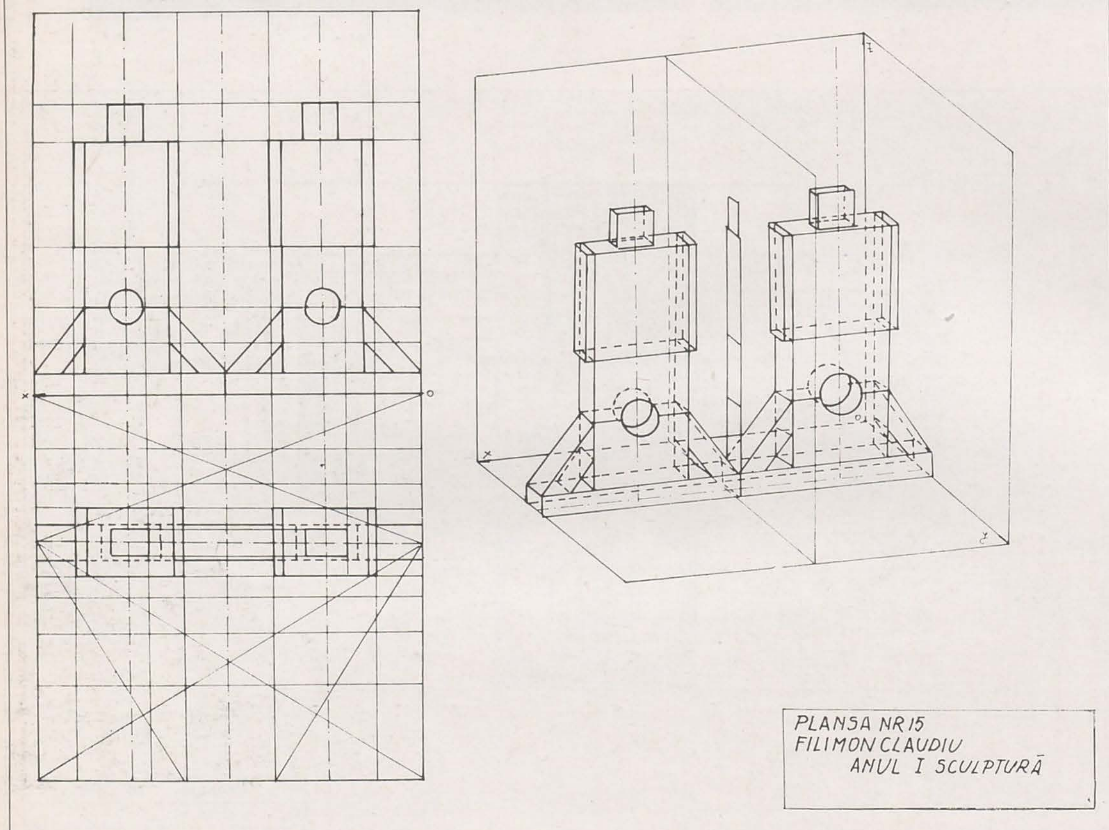


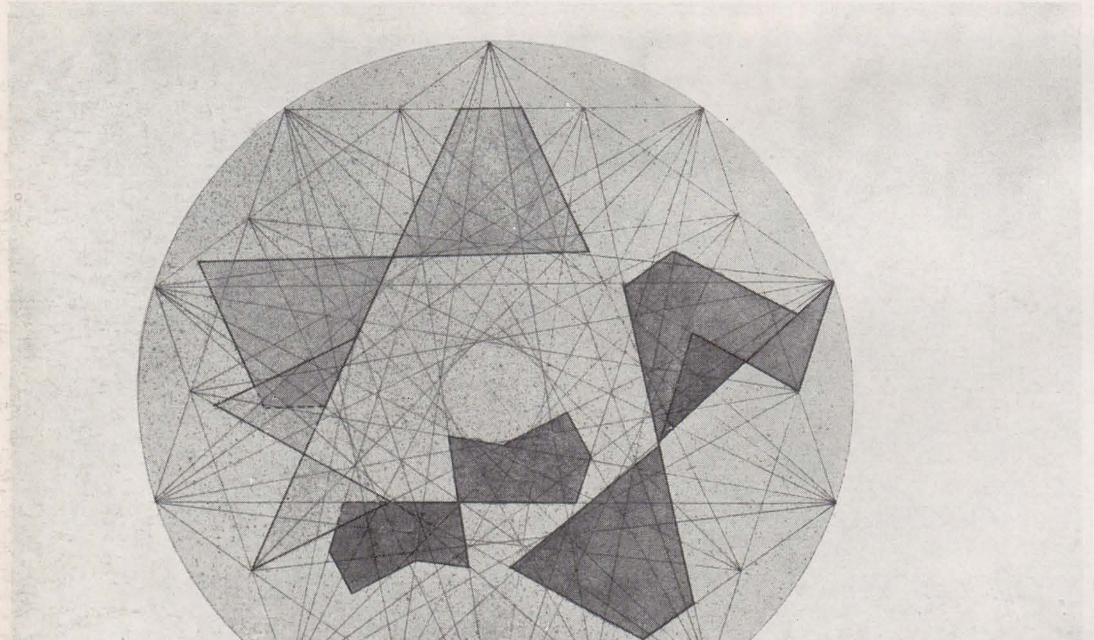


G_2;I_1

metrie trebuie să fie egale cu acelea ale elementului A1 față de același plan. Deci A simetric și afin (inversat) sau congruent (inversat) cu A1 (Fig. G_1, G_2, I_1, I_2).
Prezența simetriei în viața de toate zilele, pornind numai de la acel elementar *stînga-dreapta* care ghidează în mod esențial mișcările și sensurile rațiunii umane, regăsirea ei în mediul mineral (structura cristalelor), în regnul vegetal și animal, ridică această simplă situație pozițională la rang de principiu ordonator, cercetabil prin parametri matematici, filosofici, sociali, biologici. Fără a intra în detalii divagante, vom menționa problema echivalenței *trecut-viitor* tratată de Leibniz prin modurile temporale ce țin de structura cauzală a lumii (problemă tratată după prototipul simetriei bilaterale), relația biunivocă a electricității pozitive și negative (relație de simetrie răsturnată — falsă simetrie), seria evoluției biologice a o serie de plante și animale sprijinită pe o alternanță de tip simetric, aspectele geodezice și geofizice cu privire la structura simetrică (centrală, axială și plană) a globului terestru ș.a.m.d. [7].
Arta plastică a preluat acest principiu « vital » al ordinii simetrice omniprezent în univers și în arhitectura gîndirii umane. Prin însăși natura sa, simetria implică noțiunea de echilibru (față de un punct, axă sau plan) ceea ce reprezintă soluția ideală în construcția unui motiv plastic sau a unui ansamblu compozițional; oricît de complicată și insuficient elaborată ar fi schema unui ornament, prin simpla repetiție « în oglindă » acesta se autobalansează, căpătînd stabilitate[8].
Simetria dă răspuns, prin toate cele trei ipostaze ale sale, acelei « sete de echilibru compozițional » în balanța dintre « plin » și « gol » și căutării acelui « sens gravitațional » despre care tratam în articolul nostru precedent. Faimoasa « Secțiune de aur » care a guvernat secole de-a rîndul de frumusețe și perfecțiune ideală se sprijină, în calculul ei geometric și algebric, pe o primă operațiune « bilaterală », ceea ce este o accepțiune simetrică. Cele mai « perfecte » forme geometrice au la bază echivalența simetrică (cercul, pătratul, poligoanele regulate în genere sînt construite în simetrie centrală, dreptunghiurile, rombul, trapezul isoscel, elipsa ș.a.m.d. sînt structurate în simetrie axială) [9].
Fantezia creatoare a artiștilor a instaurat, în decursul istoriei artelor, canoane simetrice cu unul sau mai multe elemente de referință (combinații de simetrii centrale, axiale, plane de gradul I, II . . .n). Deși statutată ca lege a științelor pozitive și teoretizată ca atare, simetria are o infinitate de variante de prezentare, fiind o inepuizabilă sursă de soluții compoziționale. Includerea « falselor simetrii » sau a « simetriei parțiale » în rîndul construcțiilor organice este justificată de faptul că apariția unei rupturi în ritmul simetric, un « contraechilibru » cu plus de expresivitate, punctează, prin contrast, valoarea ansamblului. Simetria, cu legile ei de dezvoltare, consecință a similitudinilor relațiilor geometrice, constituie una din posibilitățile de elaborare, prin rațiune și factori de determinare științifici, a structurii plastice a operei de artă. Incursiunea în vastul domeniu al structurilor geometric-plastice se cere continuată prin

I_2, J





definirea accepțiunilor de expresivitate geometrică, percepție, teorie a formei.

NOTE

[1] « *Transformare geometrică* » — Modificare a caracterelor geometrice ale unei forme sau ale unei structuri. O transformare duce în mod practic la o formațiune nouă, cu alte însușiri geometrice decît cele precedente.

[2] « *Creștere geometrică* » — Modalitate de creare a unei structuri în corelație cu acțiunea de dezvoltare și regularizare.

[3] « *Evoluție geometrică* » — Modificare progresivă a unei forme sau a unei structuri ce poate influența « *construcția modulară* » (prin acțiunea asupra formei sau mărimii modulului) și « *corelația modulară* » (cu modificarea pozițiilor și distanțelor relative ale modulilor).

[4] « *Similitudini geometrice* » — Relații geometrice rectilinii existente între obiecte cuprinse sau nu de același spațiu.

[5] Proprietățile proiecțiilor conice și cilindrice sînt preluate de cazurile de similitudine în condiții de reciprocitate reglementate de următoarele trei teoreme:

— « Parelelismul și raportul a trei puncte colineare sînt invarianții afinității »
— « Incidența și biraportul a patru puncte colineare sînt invarianții omologiei »

— « Dacă vîrfurile omoloage a două triunghiuri se găsesc pe trei drepte concurente, atunci laturile omoloage se intersectează în trei puncte colineare (vezi Adrian Gheorghiu — « Tehnica desenului perspectiv în construcții și arhitectură », Ed. Tehnică, 1963, pag. 42).

[6] Simetria avea, pînă în secolul al 17-lea, o accepțiune stabilită din antichitate și anume de a defini o măsură comună unui ansamblu constructiv, ordonînd elementul cu întregul după anumite relații armonice. Simetria devine astfel sinonimă cu « bine echilibrat », fiind o perfectă « armonie a proporțiilor ».

[7] Aristofan povestește în « Banchetul » lui Platon despre decizia lui Zeus de a-i sancționa pe oamenii plini de cutezanță și nesupunere prin secționarea în două (simetrie plană !), pînă la acea dată ființele umane fiind, conform mitologiei, niște sfere perfecte, linia spatelui și a șoldurilor fiind o curbă circulară închisă (simetrie sferică). Astfel se ajunge la silueta umană cunoscută astăzi, ceea ce ar reprezenta numai jumătate din aceea ce fusese omul cîndva. Amenințarea lui Zeus ar fi continuat să planeze asupra destinului morfoanatomic al omenirii, urmînd ca, în cazul unor noi acte de nesupunere, să aibă loc o nouă secționare (simetrie plană) axială, corpul nerămînîndu-i decît o mînă și un picior. Dincolo de anecdotica legendară, suita exemplelor știință-simetrie poate continua. Astfel, observațiile astronomilor au dus la concluzia că în mișcarea astrelor există de asemenea repetiții simetrice, ceea ce ar determina ritmicitatea ciclului celor patru anotimpuri sau a seriei zi—noapte; Louis Pasteur (1822—1895) stabilește legea disimetriei moleculelor în legătură cu natura dezvoltării și a conexiunilor existente între acestea; Pierre Curie (1859—1906) se referă la rolul simetriei în cadrul fenomenelor naturale, găsind o reciprocitate între cauză și efect (reciproc simetrice sau disimetrice).

[8] Exercițiul fascinant al copilăriei în care se juxtapuneau, pe o foaie de hîrtie, cîteva pete de culoare la întîmplare, aceste pete multiplicîndu-se prin îndoirea colii în două, patru sau mai multe părți egale, oferind, odată cu despăturirea, o imagine *coerentă* și *organizată*, era o elementară aplicație a simetriei axiale.

[9] Constatarea stării de simetrie centrată în construcția tuturor poligoanelor regulate l-a determinat pe Platon să definească cele cinci corpuri ce-i poartă numele: tetraedrul regulat, hexaedrul regulat (cubul), octaedrul regulat, dodecaedrul și icosaedrul regulat.

Seria poliedrelor regulate construite structural pe principiul simetriei poate fi extinsă; menționăm tetrakaidecaedrul, redescoperit de cristalograful rus Feodorov dar cunoscut încă din antichitate de Arhimede.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

Gheorghiu Adrian, « Tehnica desenului perspectiv în construcție și arhitectură », Ed. Tehnică, București, 1963

Ghyka Matila, « Essai sur le rythme », Gallimard, Paris, 1956

Joly Luc, « Structure », Editions Idea Suisse, 1975

Kepes György, « Module, proportion, symetrie, rythme », La Connaissance, Bruxelles, 1968

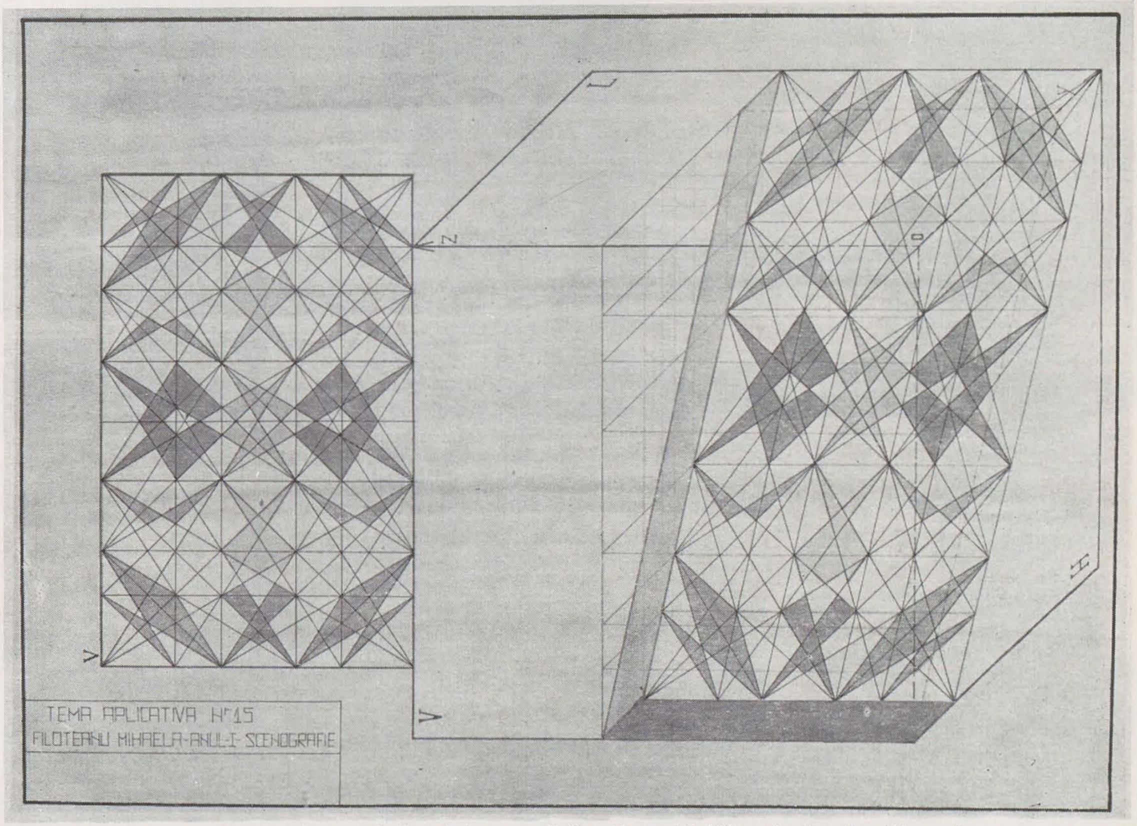
Leibniz G. W., « Philosophische Schriften », VII, Gerhard, Berlin, 1875

Nicolle Jacques, « La symetrie dans la nature et les travaux des hommes » P.V.F., Paris, 1955

Owen Jones, « The Grammor of Ornaments » Bernard Quariteh, Londra, 1868

Weyl Hermann, « Simetrie », Ed. Științifică, București, 1966

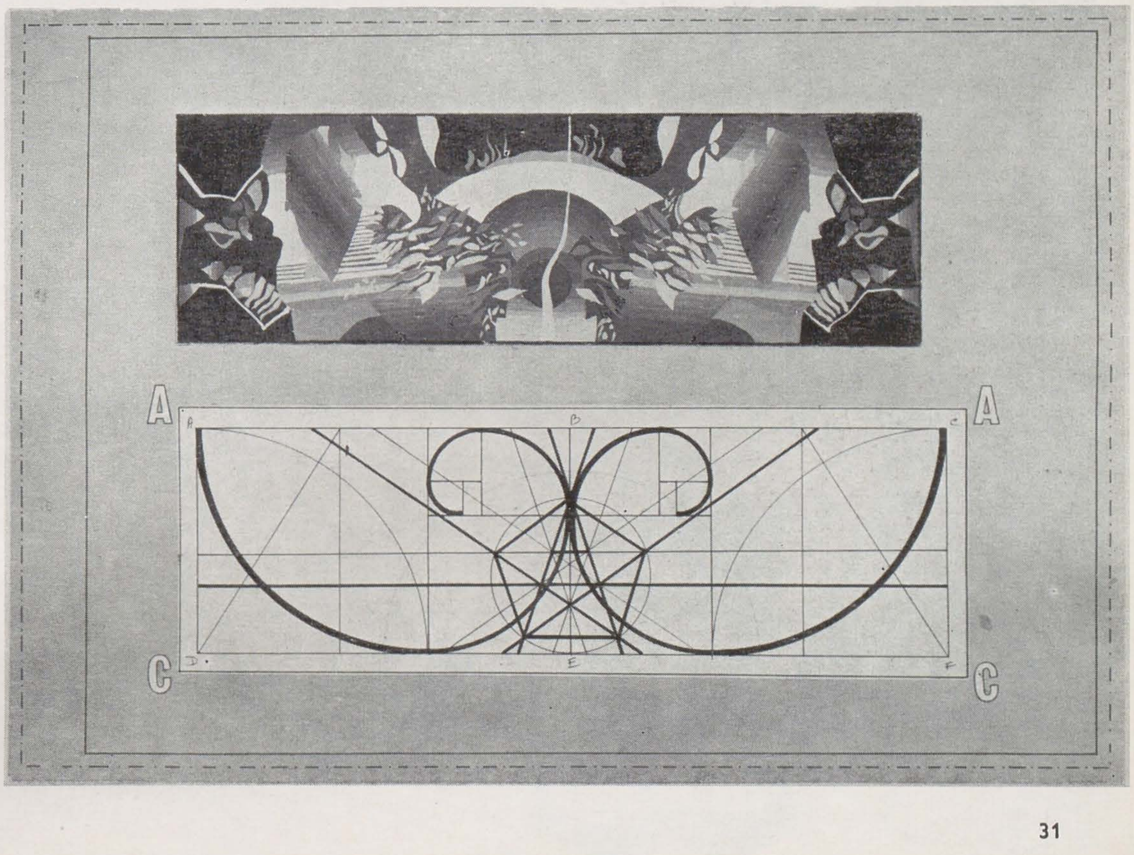
$K_{1,2}$



$I_{1,2}$ — Proiectarea unei compoziții tridimensionale figurale în care este utilizată simetria axială și plană. Calculul compoziției este efectuat în epură, reprezentarea spațială fiind o axonometrie ortogonală dimetrică

J — Compoziție nonfigurală înscrisă într-un pentagon regulat (pentagramă), elementele compoziționale fiind direcționate de simetrii combinate (centrale și axiale). Raporturile valorice sînt urmărite de asemenea în relație simetrică

K_1, K_2 — Compoziții bidimensionale adaptabile unui perete cu modulul $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$ în 4—5 frize orizontale și verticale, în care sînt utilizate simetrii axiale și centrale. Reprezentarea spațială este o axonometrie oblică verticală dimetrică. Raporturile cromatice și valorice sînt urmărite în scară simetrică.



ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

Ansamblul monumental de la Tîrgu Jiu 40 de ani de la inaugurare

La 27 octombrie 1938 s-a comemorat la Tîrgu Jiu scurgerea a 22 ani de la luptele ce s-au purtat, în 1916, la podul Jiului. Cu același prilej s-au inaugurat oficial și componentele ansamblului monumental — Coloana, Poarta Sărutului, Masa Tăcerii — menite să întruchipeze ideea recunoștinței fără de sfîrșit pentru sacrificiul eroilor gorjeni. În toamna anului 1938, într-o convorbire cu Malvina Hoffmann[1], Brâncuși i-a spus acesteia: « Peste cîteva zile nădăjduiesc să văd (Coloana) inaugurată în România. Ea are 30 metri înălțime. Unul din prietenii mei mi-a spus că nu și-a dat seama de frumusețea grădinii unde sînt așezate Masa și Poarta Sărutului, de vastitatea șesurilor oltene și de eleganța munților Carpați, profilați ca fundal pentru Tîrgu Jiu, decît în momentul cînd Coloana Infinită, o dată instalată, i-a deschis ochii ». Dar Brâncuși a luat oare într-adevăr parte la inaugurarea din 27 octombrie 1938? Voi încerca să lămuresc această întrebare, ca și alte cîteva, în cele ce urmează. Am avut prilejul să-l vizitez pe marele sculptor la Paris, în Impasse Ronsin nr. 11, de patru ori: în 1934, 1935, 1936 și 1937. Am arătat mai demult[2] cum, la 7 ianuarie 1935, am luat cunoștință, pentru prima dată, de intenția artistului de a dărui Gorjului un ansamblu de opere de sculptură. El mi-a povestit atunci că Aretia Tătărăscu, președinta Ligii Naționale a Femeilor Gorjene, îl vizitase la Paris, nu de mult (deci în a doua jumătate a anului 1934) și-l invitase să ridice la Tîrgu Jiu o serie de monumente care să comemoreze vitejia eroilor care și-au jertfit în 1916 viața pentru apărarea orașului și țării lor. Invitația primită de artist este confirmată și de o scrisoare de răspuns, adresată la 11 februarie de Brâncuși sculptoriței Milița Petrașcu, în care este menționat și numele Aretiei Tătărăscu, căreia artistul îi mulțumește pentru propunerea făcută. În 1935 Brâncuși nu mi-a vorbit decît despre Coloană, întrebîndu-mă dacă aș putea să mă ocup de realizarea ei din punct de vedere tehnic. Aceeași problemă am mai discutat-o, în toate amănuntele, tot la Paris, în decembrie 1936, precum și în mai 1937. Brâncuși știa precis, încă din 1936/37, ce avea să creeze la Tîrgu Jiu. Astfel, macheta Porții Sărutului, executată de sculptor, este datată de Sidney Geist[3] 1935—1937, iar de Carola Giedion-Welcker[4] 1937. Cu toate că, în răstimpul de 21 ani ce s-au scurs de la moartea lui Brâncuși, s-au acumulat, atît în străinătate, cît și — mai ales — în țara noastră, un număr considerabil de informații, nu toate aceste informații concordă, nu toate au fost coordonate. Mai există încă numeroase puncte nelămurite cu privire la activitatea lui Brâncuși în România.

În cele ce urmează mă voi strădui să precizez perioadele din 1937—38 în care artistul a lucrat, la Tîrgu Jiu sau Petroșani. De asemenea, voi căuta să dau o cronologie cît mai exactă a execuției fiecărei lucrări în parte. În privința Coloanei, am folosit amintirile mele personale, coroborate cu ale colaboratorilor mei, precum și documentele scrise, aflate în posesia mea. Pentru Poarta Sărutului și Masa Tăcerii am utilizat mărturiile prietenului meu Ion Alexandrescu — cel mai în măsură să furnizeze date corecte — precum și unele documente de arhivă. Cred că principalii colaboratori ai lui Brâncuși la realizarea ansamblului de la Tîrgu Jiu pot reconstitui cu mai mare precizie felul cum au decurs lucrările decît unii autori care au scris asupra ansamblului brâncușian, lăsînd să se strecoare și greșeli de interpretare. Brâncuși a sosit la Tîrgu Jiu la începutul lunii iunie 1937. A stat acolo pînă la 1 august 1937, dată la care s-a mutat la Petroșani, unde a rămas pînă la 31 august 1937. La acea dată a plecat la București, iar de-acolo, la 2 septembrie 1937, la Paris. Data de 2 septembrie 1937 este precizată de scrisoarea pe care mi-a trimis-o artistul în momentul cînd părăsea țara. De la 2 septembrie 1937, pînă la sfîrșitul lui octombrie același an, Brâncuși a rămas la Paris. În acest interval am primit de la el două vești: o telegramă datată 20 septembrie 1937 și o scrisoare datată 15 octombrie 1937. Prin aceasta din urmă mă anunța că « ne vedem cel mai tîrziu la 26 curent ». În realitate, însă, Brâncuși a sosit la București pe la sfîrșitul lunii octombrie 1937, iar la Tîrgu Jiu abia la 1—2 noiembrie 1937. A rămas acolo puține zile, a participat la primele faze ale montării Coloanei, a recepționat Poarta Sărutului în stare brută, a luat parte — probabil — la sfințirea bisericii « Sf. Apostoli », de pe Calea Eroilor, la 7 noiembrie 1937. Imediat după 7 noiembrie 1937 sculptorul s-a înapoiat la Paris. Brâncuși a revenit la Tîrgu Jiu la începutul lunii iunie 1938 și a lucrat la definitivarea Porții Sărutului și Mesei Tăcerii, pînă la 20 septembrie 1938, cînd a plecat la Paris — se pare definitiv — după cum comunică Ion Alexandrescu, colaboratorul sculptorului la cele două monumente de piatră. În ceea ce privește prezența lui Brâncuși la festivitatea de la 27 octombrie 1938, Ion Alexandrescu, participant la acea festivitate, afirmă categoric că sculptorul nu a fost prezent. De altfel, regimul politic se schimbase în țară, Gh. Tătărăscu nu mai era prim-ministru, organul suprem de conducere fiind pe atunci rezidentul regal al Ținutului Olt, cu sediul la Craiova, după cum rezultă din documentul 44 publicat la pag. 321 a cărții lui B. Brezianu, « Brâncuși în România »[5]. Cînd s-a despărțit de Ion Alexandrescu, la 20 septembrie 1938, Brâncuși i-a spus, printre altele, « cam miroase a praf de pușcă ».

În lucrare[5], fig. 67 reprezintă pe Brâncuși « la festivitatea de la Tîrgu Jiu (1938) ». Ion Alexandrescu susține că fotografia nu a fost făcută la 27 octombrie 1938, ci la 7 noiembrie 1937, cu prilejul sfințirii bisericii « Sf. Apostoli ». Problema rămîne deci deschisă. În ceea ce mă privește, nu am participat la inaugurarea din 27 octombrie 1938, fiind plecat în străinătate în acea perioadă, astfel că nu mă pot pronunța. Datele privitoare la șederea lui Brâncuși în România, în 1937 și 1938, sînt absolut certe, cu excepția ultimului punct: prezența artistului la inaugurare.

CRONOLOGIA EXECUŢIEI LUCRĂRILOR

COLOANA INFINITĂ

1–15 august 1937: Brâncuși, secondat de autorul acestui articol, dimensionează elementul viitoarei Coloane și stabilește numărul de elemente, deci înălțimea Coloanei.

16–31 august 1937: Brâncuși ciopleşte modelul elementului, în vederea turnărilor în fontă.

Colectivul de proiectare de la Atelierele Centrale Petroșani construiește miezul de oțel al elementelor.

La 31 aug. 1937 Brâncuși pleacă la București, apoi la Paris.

1 septembrie – 31 octombrie 1937: Se comandă profilatele de oțel, livrate în timp record; se toarnă elementele de fontă; se construiește miezul de oțel; se asamblează în atelier Coloana; se expediază piesele detașate la Tîrgu Jiu.

La Tîrgu Jiu, sub conducerea autorului, se execută fundația în care se încastrează baza de oțel a miezului de rezistență; se ridică schela; se sudează primul tronson de miez; se trage primul element.

1–7 noiembrie 1937: Brâncuși asistă la tragerea cîtorva elemente de fontă pe miezul de oțel.

8–15 noiembrie 1937: Se termină montarea Coloanei, în absența lui Brâncuși. Se păstrează schela pentru a fi folosită la metalizare.

20 iunie – 25 iulie 1938: Firma «Metalizarea» din București execută pulverizarea cu zinc și alamă a Coloanei.

POARTA SĂRUTULUI

În iunie 1937 sosesc de la Banpotoc blocuri brute de travertin. Sub îndrumarea directă a lui Brâncuși, care a lucrat cot la cot cu muncitorii, pietrari de la Deva, conduși de șeful lor Meyer, taie la dimensiuni blocurile stîlpilor și placajele de travertin ale lintoului. Pînă la 31 iulie 1937, pietrarii au lucrat sub ordinele lui Brâncuși. De la 1 august 1937 pietrarii au lucrat ghidîndu-se după planurile lui Brâncuși și amplasînd Poarta pe actualul ei loc. Lucrările s-au prelungit pînă la sfîrșitul lunii octombrie 1937. Cînd a sosit Brâncuși la Tîrgu Jiu, la începutul lui noiembrie 1937, Poarta Sărutului, în stare brută, era complet gata.

---

2. Participanți la Sesiunea științifică internațională Brâncuși, septembrie 1976, în jurul Coloanei (foto Sean Hudson, Londra)
3. Plecînd de la Poarta Sărutului, septembrie 1976 (foto Sean Hudson, Londra)
4. Dr. Carola Giedion-Welcker între sculptorul Max Bill (stînga) și Șt. Georgescu-Gorjan (dreapta) — septembrie 1976 (foto Sean Hudson, Londra)

În ceea ce privește amplasarea Porții, se prevăzuse, inițiai, ca ea să coincidă cu intrarea în grădina publică. Dar lui Brâncuși nu i-a convenit acest loc, el alegînd amplasamentul pe care se găsește în prezent Poarta (comunicare Ion Alexandrescu).

De la începutul lui iunie 1938 și pînă după mijlocul lui iulie 1938, Brâncuși, ajutat de Ion Alexandrescu, sculptează și termină Poarta Sărutului.

În primele trei săptămîni au mai lucrat împreună cu Ion Alexandrescu alți doi pietrari din București, Gh. Liridis și Stefan Pruger, care însă au părăsit curînd șantierul Porții, fiind angajați în altă parte.

MASA TĂCERII

Prima versiune a Mesei Tăcerii, din piatră de Gura Văii (după informația lui Ion Alexandrescu) a fost cioplită sub îndrumarea lui Brâncuși, de echipa de pietrari condusă de Meyer.

Probabil după defrișarea aleii din Parc (2—8 octombrie 1937) pe care se află Poarta și Masa, s-a fixat lîngă digul Jiului prima versiune a Mesei. În 1938, după ce s-au comandat la « Pietroasa », de la Deva, cele 42 scaune de piatră (16 iulie 1938), lui Brâncuși nu i-a mai plăcut masa din 1937, astfel că la 23 august 1938 s-a decis procurarea a două noi lespezi rotunde de piatră de Banpotoc, de 2,15 și 1,75 m diametru.

Scaunele și lespezile au fost livrate urgent, așa că la începutul lui septembrie noua masă (alcătuită din tăbliile celei vechi și celei noi) cu scaunele înconjurătoare, ca și scaunele de pe alee, se aflau la locul lor.

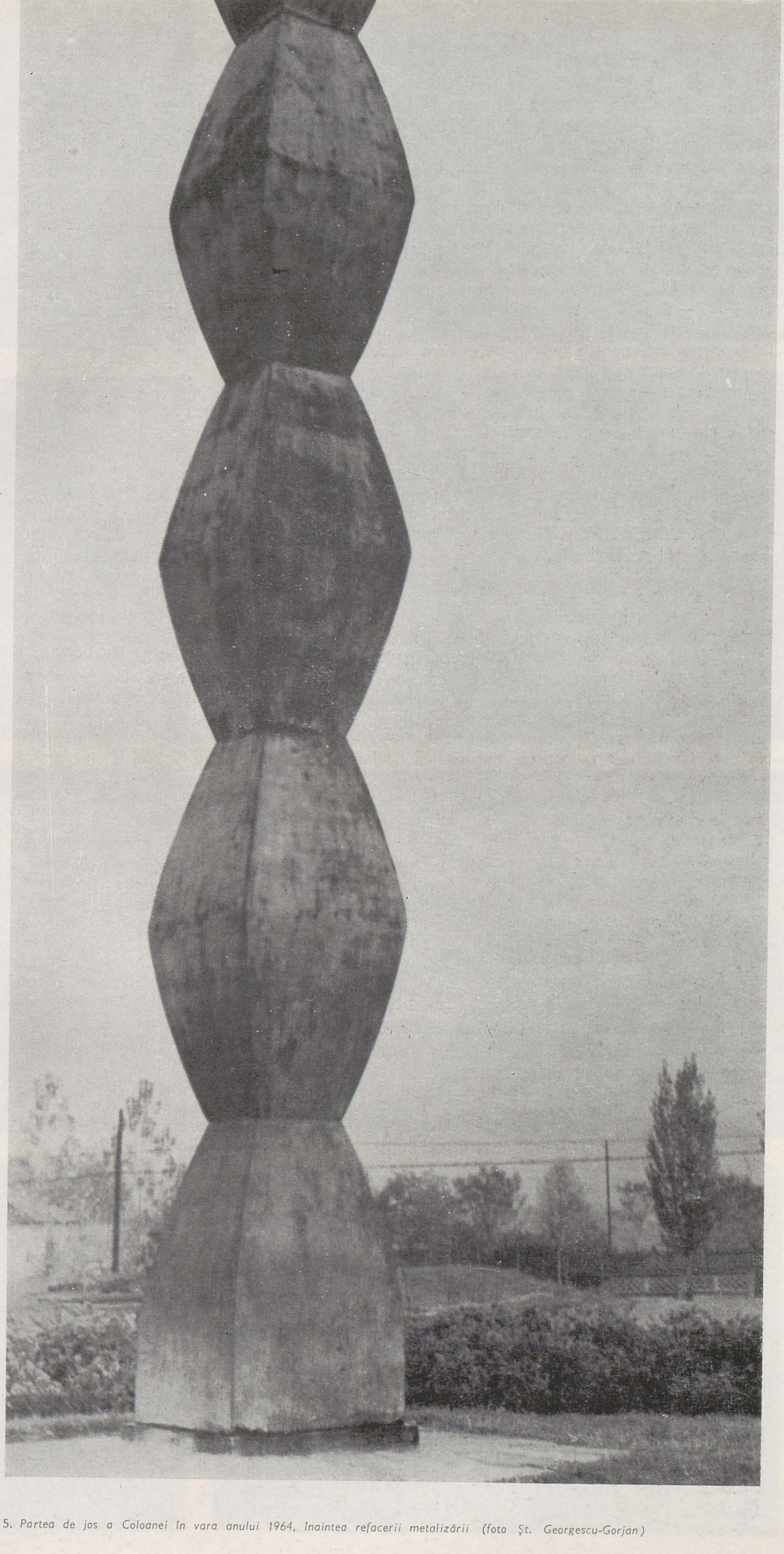
Am parcurs împreună cu Brâncuși, într-o zi din septembrie 1938, întregul ansamblu monumental de la Tîrgu Jiu.

Așa-zisa « Masă festivă » este pur și simplu un *rebut*, nedorit, neamplasat și nenumit de Brâncuși.

ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

BIBLIOGRAFIE

1. Hoffmann, Malvina, *Sculpture Inside and Out*, Norton, New York, 1939.
2. Georgescu-Gorjan, Ștefan, « Mărturii despre Brâncuși », *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria artă plastică (București), nr. 1, 1965, pp. 65—79.
3. Geist, Sidney, *Brancusi — Sculpture and Drawings*, Harry N. Abrams, Inc,. New York, 1975.
4. Giedion-Welcker, Carola, *Constantin Brancusi*, Editions du Griffon, Neuchâtel (Suisse), 1958.
5. Brezianu, Barbu, *Brâncuși în România*, ed. II, Editura Academiei R.S.R., București, 1976.



5. Partea de jos a Coloanei în vara anului 1964, înaintea refacerii metalizării (foto Șt. Georgescu-Gorjan)

O întîlnire cu Ștefan Bertalan e o întîlnire cu duhul însuși al creativității. Omul e posedat de ideea sa și de fapta sa, cum puțini artiști contemporani sînt. De aceea, aderența sau neaderența criticului la universul pe care Bertalan îl propune devine, întrucîtva, nesemnificativă. Căci înainte de a fi calificabil într-un fel sau într-altul, acest artist *există* în chip definitiv, cu autoritatea celei mai categorice vocații. El te preia, te anexează, ți se impune, cu o forță în același timp ultimativă și binevoitoare, severă și candidă. Bertalan este o natură. În prezența lui nu-ți este la îndemînă să vorbești despre artă ca despre o specie oarecare a culturii curente. Trebuie să părăsești pura intelectualitate pentru a pătrunde în zona — absolută — a destinului. « Ce palidă ai fost și azi, hîrtie intelectuală ! » — scrie Bertalan în jurnalul său, într-o zi de februarie . . . E o exclamație în care citim simultan o teribilă aspirație și o dramatică conștiință a limitei. Întîlnirea strict mentală cu lumea trebuie — ca și cea strict senzorială — depășită, integrată unei întîlniri mai subtile, de tipul contopirii; dar, pe de altă parte, transcenderea cerebralității rămîne condamnată la cerebralitate: senzația are nevoie de expresie, intuiția are nevoie de cuvînt. Adevărul ezită între un « aici » aproape plat și un « acolo » aproape ireal.

« Pentru mine — se spune altundeva — adevărul se descifrează și-l caut mereu la orizont . . . ». La orizont. La hotarul dincolo de care senzoriul devine o abstracțiune.

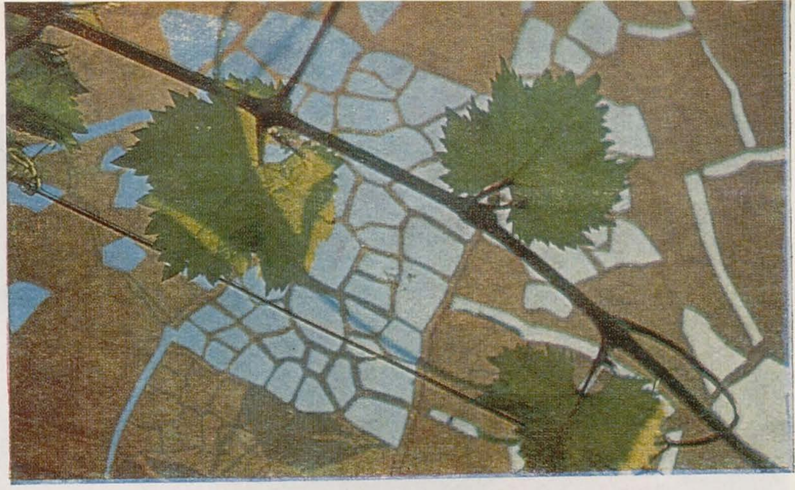
« Uneori — mărturisește Bertalan — mă culc noaptea tîrziu și deodată se face lumină; îmi deschid ochii și într-adevăr percep grosimea pereților și cîteva sensuri cerute de viață; atunci mă scol și nu mai pot dormi în cușca nopții . . . ». Sîntem înclinați să vedem în acest « nu mai pot dormi în cușca nopții », « fenomenul originar » al artei lui Bertalan. Primul lui gest creator echivalează cu o *trezire*, cu o consimțire spontană la insomnia acută a simțurilor. Bertalan se livrează cu « pasiune și curiozitate » spectacolului optic dinăuntrul și dimprejurul grădinii sale. Și tot ce se petrece în acest spațiu are o aurorală prospețime: « Ce chemare imensă mă cuprinde în fiecare dimineață, cînd ies din cort și privesc . . . ». E o chemare către proliferarea *concretă* a lucrurilor, către « lumina multiplă a existenței ». Și este o nevoie irezistibilă de a poseda, de a numi, de a asimila substanța bogată a lumii ca pe o hrană esențială. A devora natura, lăsîndu-te, totodată, devorat de ea, este o veche soluție de integrare individuală în marele organism cosmic. În Yajurveda, Brahman însuși se manifestă ca hrană (annam), ca suc vital, ca substanță antrenată într-un complex metabolism universal. Cerul și pămîntul nu sînt decît două uriașe recipiente pentru trupul său. În acest context, a trăi și a cunoaște echivalează cu a participa la un mare festin în care substanța consumată și cea care consumă sînt aspecte alternative ale aceluiași principiu. Bertalan pare familiarizat cu această tradiție. El declară a avea sentimentul că « de cîte ori ne naștem » venim la o masă deja pusă, pentru « a ne hrăni din voința gîndirii universale ». Există, de altfel, o anumită crudă *lăcomie* în eforturile sale investigatoare, o tendință spre disecție și experiment dispusă să convertească orice petec de livadă în laborator. La aceasta se adaugă o senzualitate puternică, căutînd — după spusa însăși a artistului — « o gustare calitativă a vieții », un contact substanțial și integral cu ceea ce — după convențiile obișnuite — constituie « lumea exterioară ».

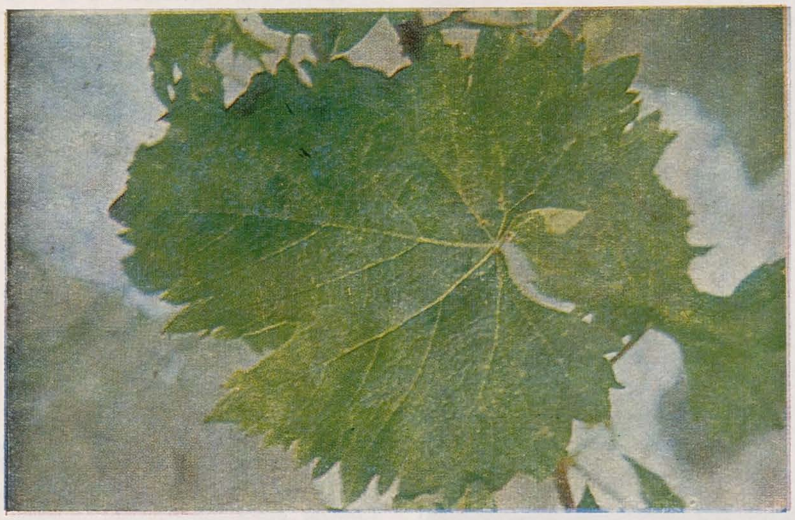
Or, lumea exterioară este « marea sacrificată » a culturii plastice moderne. Opțiunea teoretică a lui Worringer pentru « abstracțiune » împotriva « teribilei încurcături a realului » (cf. Werner Hofmann, Fundamentele artei moderne, București, 1977, vol. I. p. 129 și urm.) ca și soluțiile artistice din categoria non-figurativului au sfîrșit prin a stimula o atitudine distant concurențială față de natură, o atitudine în numele căreia artistul se socotește îndreptățit să lucreze numai prin raportare la probleme inerente « artisticității ». De altfel, mari creatori al căror stil nu e decît o *reacție la alte stiluri* au existat dintotdeauna. Bertalan aparține însă unei serii — patronată de Leonardo — pentru care creația n-are sens decît ca *reacție la realitatea nemijlocită a lumii*. Și s-ar putea ca cea mai promptă ieșire din relativa perplexitate a artei contemporane, din obositul ei joc cu ea însăși, să fie tocmai o asemenea redeschidere către imediatul naturii, către misterul — mereu întreg — al concretului. Reabilitarea realului nu trebuie însă neapărat confundată cu reabilitarea unui exterior realism. Nu realul conjunctural, nu litera realului trebuiesc recucerite, ci largul spectru de probleme pe care realul le pune spiritului contemplativ. Nu trebuie să recopiem lumea, ci să o retrăim. Întru aceasta, activitatea lui Bertalan e exemplară. Urmărind — cum o făcea cîndva Matyla Ghyka — legile de creștere și atrofiere ale plantelor, « înțelepciunea suplă » a structurii volumetrice a conopidei, dispoziția nervurilor cîte unei frunze, înmugurirea boabelor de fasole, comportamentul în lumină al unui peisaj, artistul acordă vizibilului o nouă șansă de existență, o nouă dimensiune. Fiecare fragment de realitate e invitat la o adevărată resurecție. « Lumea obiectelor — simte Bertalan — se ridică în picioare. Șirul sălciilor se duce, rîul vine, nisipul se strecoară, iar pajiștea verde răsare ca și soarele. În dimensiunea luminii, fiecare în felul său își trăiește sensurile și spațiul propriu ».

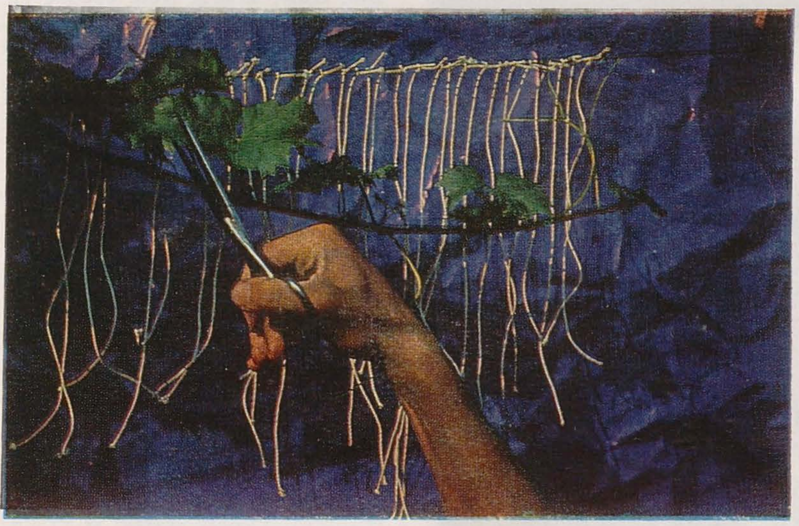
Arta este, pentru Bertalan, *un fel de a fi atent* la tot ce se vede. Iar atenția nu percepe pur și simplu. Ea înțelege. De la aspectul lucrurilor, ea trece, imperceptibil, către sămînța lor. Perpetua revenire — în meditațiile lui Bertalan — a temei *luminii* e o dovadă. Căci fiind concretă, lumina ține, totuși, de universal. Ea este « sinele universal existent al materiei » (Hegel), sursa și nimbul ei. Și nu e puțin lucru să realizezi asta nefăcînd altceva decît să te plimbi și să privești. « Vreau să dau formă vieții plimbîndu-mă » — spune Bertalan, în bună tradiție peripatetică. Dar plimbările lui încep cu un « salut al Soarelui », în zori de zi, și sfîrșesc abia seara, cînd « pe ocolite » se întoarce către apus. Acestea sînt drumurile sale zilnice. Acestea ar putea să fie, din cînd în cînd măcar, și ale noastre.

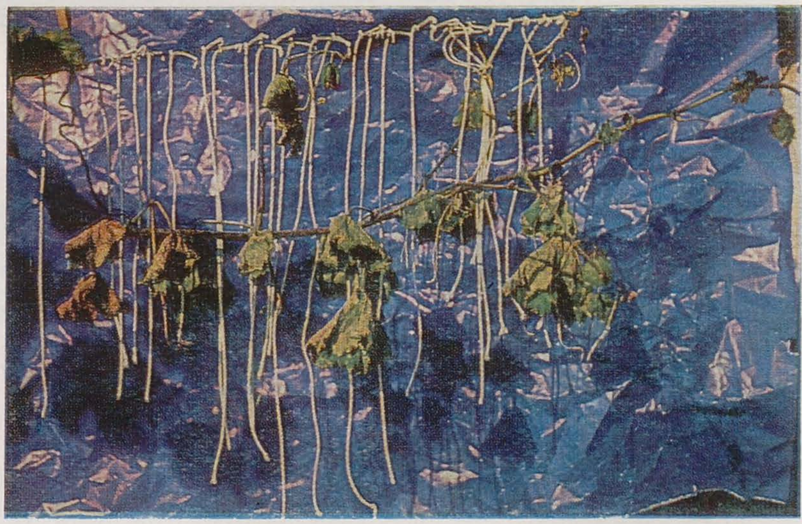
ANDREI PLEȘU

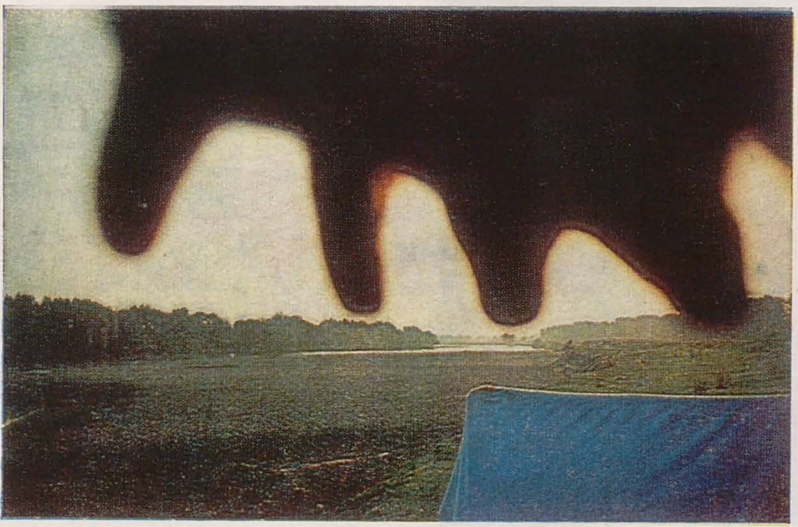
drumurile zilnice ale lui ștefan bertalan



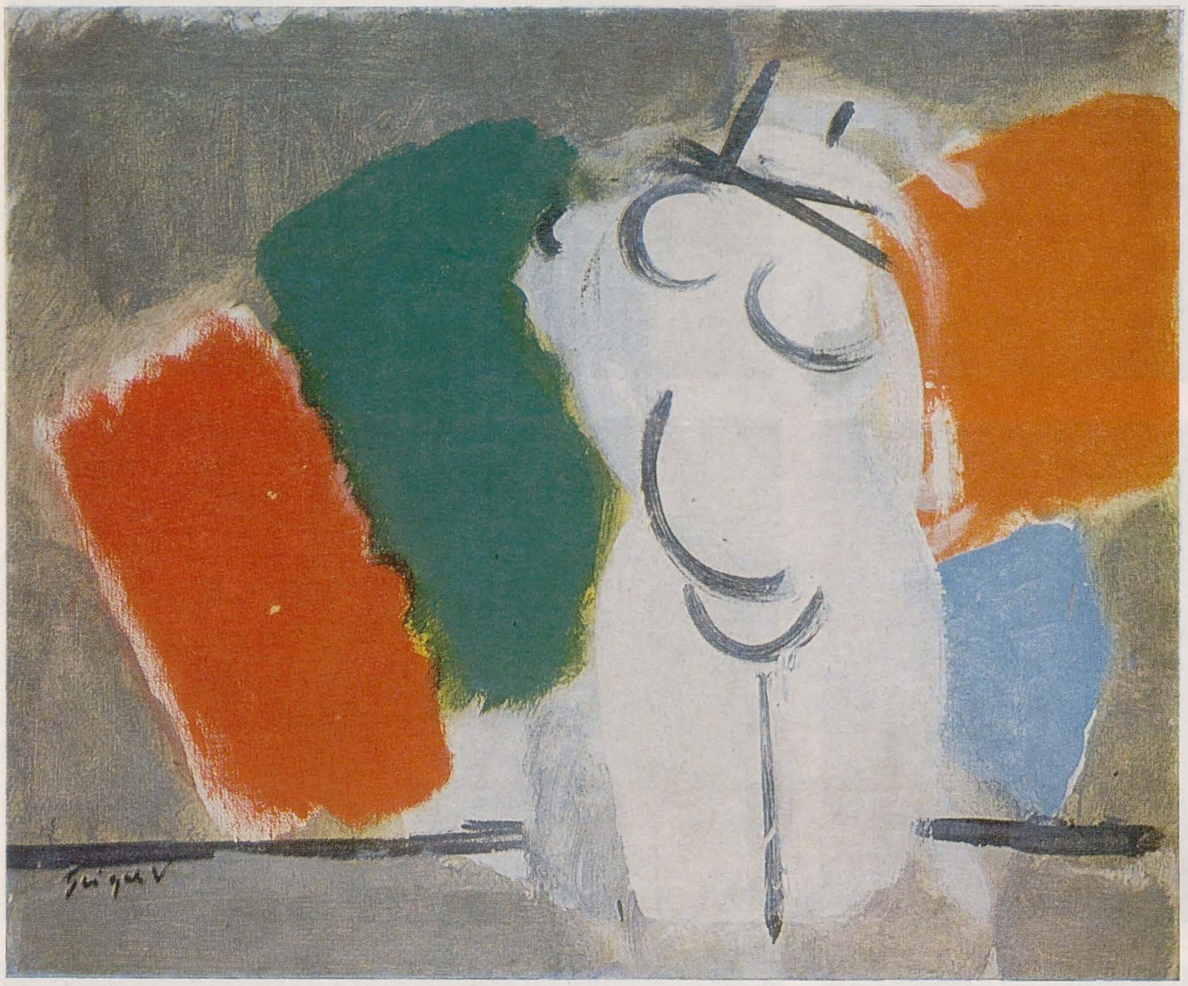








VASILE GRIGORE



Tors, ulei

Flori roșii, ulei

Puțini sînt pictorii care să-și urmărească propria creație, și relația acesteia cu publicul, cu metodica seriozitate cu care o face Vasile Grigore. Ultima sa expoziție din sălile Galeriei Municipiului a oferit o clară imagine a devenirii unui destin artistic în cei cincisprezece ani de la prima confruntare cu publicul.
Rememorarea drumului parcurs de artist nu este dificilă, fiecare mutație în opera solid crescătoare a sa fiind supusă rigorii. Vitalitatea artei lui Vasile Grigore impune asupra demersului rațional în măsura în care acesta nu apare nicicum drept un jalonaj explicit ci doar drept un program de largă perspectivă, subsumat întotdeauna impresiei de moment. De la geometrizările învelite într-o vagă haină poetică la construcțiile din pete puternice de culoare, apoi de la petele vagi, cu contururi intenționat imprecise, trăind prin eleganța rafinată a culorii și pînă la pictura de azi este un drum sigur. Sinteză a drumului laborios — ale cărui etape continuă să-și păstreze interesul — actuala particularitate a expresiei artistice a lui Vasile Grigore este siguranța gestului, forța discursului plastic, autoritatea coloristului trecut și prin zona strălucirilor și prin aceea a tonurilor tamisate.
Contrar obiceiului frecvent în expoziții, toate, absolut toate operele lui Vasile Grigore sînt pornite de la artist și oferite nouă. Nici o clipă nu avem motive să încercăm acea senzație incomodă a adaptării artistului unei teme ce nu-i a lui, convins că astfel se pot face « tablouri de muzeu ». Vasile Grigore demonstrează că se pot face, cu totală angajare sentimentală, în mod cinstit, pînze care, în ciuda modestiei subiectului, au acea autentică notă de muzeu, deci suprema autoritate cu care poate fi învestită o operă. Prin concepția monumentală, siguranța gestului, dozarea șocului cromatic, pictorul plasează singur, poate chiar în ciuda intenției sale, opera sa în zona siguranței totale în virtutea căreia o operă devine bun al epocii.
Cu o modestie ce se învecinează cu o discretă vanitate, cu o perseverență care-i asigură o largă zonă neutră în jur, Vasile Grigore adaugă, cu fiecare expoziție, cîte o treaptă unei opere construite cu sîrg și perfectă cunoaștere de sine. Am convingerea că memoria, oricît de încărcată, va reține peste timp aceste pînze prin intermediul acelui roșu unic ca intensitate, lipsit însă de violență, cît și grafia liniilor grase lăsate de pensula muiată în negru. De asemenea nu cred că se va șterge amintirea monumentalei naturi moarte cu scaun, a unui portret de arlechin în repaos și strălucitorul dialog cromatic dintre un ceainic și două portocale.
Rupîndu-se de maeștrii săi din anii studiilor, Vasile Grigore, prin autoritatea și personalitatea operei sale, le aduce cel mai mare omagiu: acela de a le fi ascultat îndrumările pentru a deveni, el însuși, un pictor. Și astăzi, în epoca împlinirii, artistul poate sta alături de maeștrii săi, pe cît de apropiat prin artă pe atît de deosebit prin viziune.

RADU IONESCU

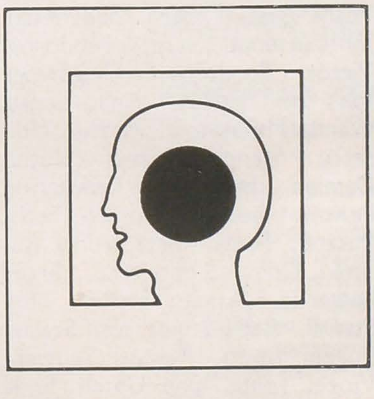
confruntări internaționale

Moscova

În baza *convenției de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S., în luna august a fost prezentată la Moscova, în sălile de expoziții ale U.A.P. din U.R.S.S., o expoziție de gravură contemporană

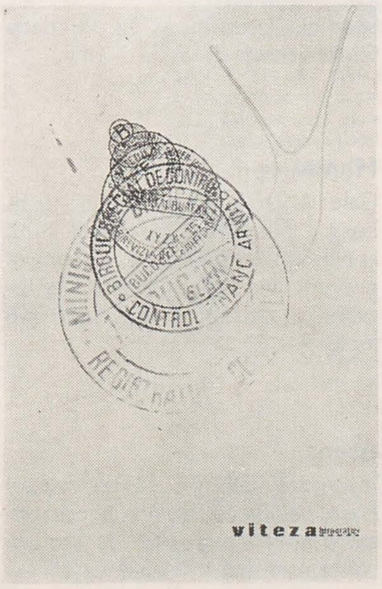
ГРАФИКА РУМЫНИИ

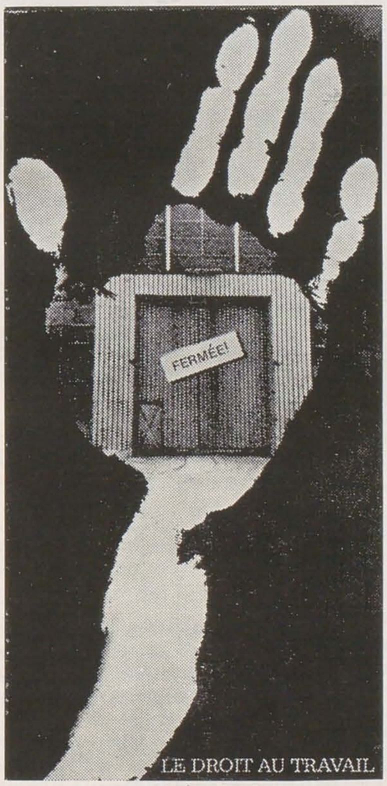
românească, manifestare consacrată aniversării eliberării. Selecția a realizat o prezentare micromonografică a unui grup de opt gravori, fiecare expunînd cîte zece lucrări executate în ultimii ani : Vasile Dobrian, Emilia Dumitrescu, Ștefan Găvenea, Ala Jalea, Mihai Micu, Mircea Olarian, Ion Panaitescu, Ioan Untch.



Mons

Între 8 aprilie și 18 iunie a avut loc la Mons (Belgia), în sălile *Muzeului de Arte Frumoase*, prima ediție a *Trienalei europene a afișului politic*, organizată de *Casa culturii regiunii Mons*, în colaborare cu *Serviciul Difuzării Artei* din *Ministerul Culturii Franceze*, *Provincia Hainaut* și *orașul Mons*. Din cele peste cinci sute de lucrări supuse juriului (afișe politice executate în ultimii cinci ani), au fost selecționate 280 lucrări. Juriul internațional, al cărui președinte a fost directorul *Muzeului afișului* din Essen (R.F.G.) Frieder Mellighoff, a acordat cinci distincții (trei premii și două mențiuni de onoare), dintre care *Premiul orașului Mons* și al *Casei culturii* precum și una din mențiuni au fost obținute de graficianul român Iosif Molnar pentru afișul *Viteza birocrației* și, respectiv, pentru afișul *Dreptul la muncă*, celelalte distincții fiind obținute de Pavel Udoromiécki (Polonia), Radomir Postl (Cehoslovacia), Andrej Lewandowski (Polonia).





(In ilustrație: afișele și *Viteza birocrației* și *Dreptul la muncă* de Iosif Molnar).

New York
New Jersey

Între 24 aprilie și 7 mai a avut loc, la *Biblioteca română* din New York, expoziția de afișe Iosif Molnar. Organizată de *Oficiul de expoziții al C.C.E.S.*, expoziția a cuprins 45 de afișe selecționate din recenta retrospectivă bucureșteană a artistului și cinci lucrări noi (între care *Procesul de Kafka*, un afiș pentru *Biblioteca română* din New York,

afișul pe tema « geriatrie », distins cu *Premiul întîi* al concursului de afișe *O.N.T.* din 1978). Primită cu interes de public și presă (New York Times ș.a.), expoziția a fost deschisă în continuare la New Jersey.

Mulhouse

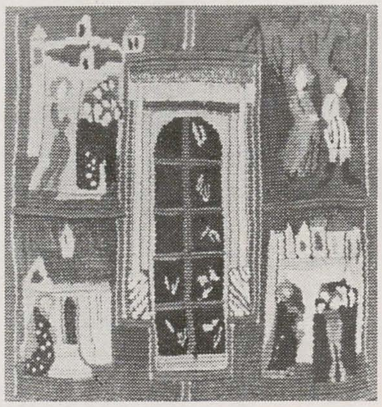
Sub patronajul *ministerului culturii și comunicației, al președintelui Consiliului regional al Alsaciei, al președintelui Consiliului general Haut Rhin și al primarului muni-*

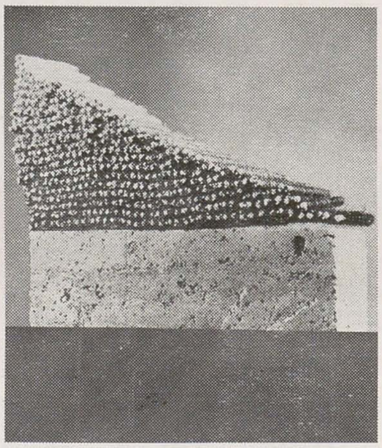
cipiului Mulhouse, a avut loc, la 20 mai, la *Musée de l'Impression sur Etoffes de Mulhouse*, vernisajul celei de a treia ediții a *Bienalei europene a gravurii*. Gravura românească a fost reprezentată prin lucrări semnate de Aurel Bulacu, Adina Caloenescu, Sergiu Dinculescu, Grigorescu Ion și Mihai Micu. Mihai Micu a fost distins cu *Mențiunea juriului internațional*. Între manifestările înscrise în programul *Bienalei* s-a bucurat de interes *Expoziția Riccardo Licata*, organizată, în colaborare cu *Centro Internazionale della Grafica din Veneția*, la *Maison d'art Alsacienne*, ca și masa rotundă pe tema *Stampa originală*, condusă de François Mathey, conservator la *Musée des Arts Décoratifs* din Paris.

Florența

Ediția 1978, recent apărută, a publicației *Almanacco italiano* a cunoscutei case florentine de editură *Giunti Bemporad Marzocco*, cuprinde, între altele, sub titlul *Kniga '78*, o prezentare a primului *Tîrg internațional al cărții* de la Moscova, însoțită de reproduceri fotografice după aparițiii ale editurii expuse la standul său de la tîrgul din Moscova. Între acestea figurează trei volume — versiuni italiene pentru beletristică rusă (Cehov, A. Tol-

stoi, Afanasiev), ale căror coperți și ilustrații sînt semnate de Ileana Ceaușu Pandele. Graficiana română semnează, de asemenea, coperțile și ilustrațiile pentru volumele *Scufița Roșie* și *Bobocul de rață cel urît*, în curs de apariție la editura *Capitol* din Bologna.





Londra

Între 4 august și 15 septembrie a avut loc la Londra, în sălile de la *Victoria and Albert Museum*, a treia ediție a *Bienalei internaționale de miniaturi textile*. Din numărul mare de concurenți, peste cinci sute (fiecare artist avînd dreptul să prezinte opt diapozitive după lucrări propuse bienalei), juriul internațional a admis miniaturi ale unui număr de o sută de expozanți. Din țara noastră figurează în selecția finală artistele decoratoare Liliana Anastasescu (cu piesa *Istorie*, haute-lisse, 0,20×0,20 m) și Șerbana Drăgoescu (cu obiectul intitulat *Către alb*, tehnică mixtă, 0,18×0,90×0,05 m).

Roma

În cursul lunii aprilie, *Accademia di Romania* — biblioteca română din Roma — a prezentat publicului italian o expoziție cu litografii de Bencsik Janos. Artistul a expus un ansamblu de 50 de lucrări pe tema *Dante*.

În cursul lunii mai, *Accademia* a prezentat o expoziție de pictură Nicolae Constantin — cu 51 lucrări.

New Delhi

La a patra ediție a *Trienalei internaționale de artă* de la New Delhi (care a avut loc în primul trimestru al anului 1978) arta contemporană românească a fost reprezentată prin lucrări de pictură, sculptură, gravură și grafică de șevalet. Au participat: George Apostu, Corina Beiu Angheluță, Octav Grigorescu, Semproniu Iclozan, Ileana Micodin, Constantin Piliuță, Paul Vasilescu și Vladimir Zamfirescu.

Barcelona

Ediția '78 a tradiționalului *Concurs internațional de desene «Joan Miró»*, de la Barcelona, a înregistrat din nou o masivă prezență românească: 30 de artiști ale căror lucrări au fost admise de juriu (cu excepția Theodorei Moisescu Stendl care, fiind deținătoare a *Marelui premiu*, expune «hors concours»). Se cuvine să consemnăm integral lista participanților români: Nicolae Alexi, Arkossy Istvan, Doina Botez, Ileana Bratu, Adina Caloenescu, Ion Cuciurcă, Lucreția Feodorov, Victor Feodorov, Grigorescu Ion, Ion Iancuț, Ana Lupaș, Wanda Mihuleac, Theodora Moisescu Stendl, Romul Nuțiu, Damian Petrescu, Constantin Pohrib, Georgeta Pusztai, Peter Pusztai, Toma Roată, Alma Rusescu, Doina Simionescu, Mircea Spătaru, Doina Șteflea, Ion Stendl, Radu Stoica, Iosif Szalay, Eugen Tăutu, Kaspar Teutsch, Viorel Toma, Ioan Untch. Și la această ediție, desenul românesc a cîștigat lauri: Radu Stoica a fost distins cu *Mențiunea II*, iar Doina Șteflea cu *Mențiunea III*. Expoziția a fost deschisă la Barcelona între 27 iulie și 24 septembrie, în continuare, conform tradiției, selecții din expoziție au fost prezentate în alte orașe ale Spaniei, precum și la Fundația Gulbenchian de la Lisabona.

Hamburg

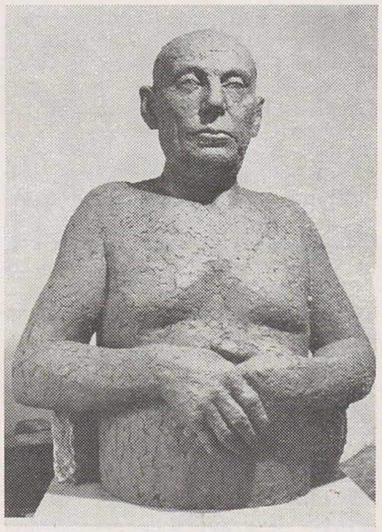
Galeria *Atelier Mensch* din Hamburg a prezentat în cursul lunii aprilie o expoziție de pictură și gravură Georgeta Borusz (16 lucrări) și Adrian Dumitrache (18 lucrări).

Atena

În cursul lunii mai, *Casa culturii Prieteniei Eleno-Române* a prezentat o amplă expoziție de pictură contemporană românească — 126 lucrări selecționate din creația recentă a unui număr de 49 artiști, reprezentanți ai diverselor generații.

Paris

La ediția 1978 a *Concursului internațional al portretului «Paul Louis Weiller»* de la Paris, dedicat de data aceasta artei sculpturii, portretistica românească a fost reprezentată printr-o lucrare executată în teracotă de Liana Axinte.



Stockholm

Galeria României din Stockholm a prezentat în primul trimestru al anului 1978 o expoziție personală Semproniu Iclozan. Artistul a expus 32 picturi.

Praga

În cursul anului 1978, la Praga a fost organizat un *Concurs internațional de sculptură* pentru *Monumentul 1 Mai*. Din țara noastră au participat Mihai Buculei, Ovidiu Maitec și colectivul Valentina Boștină, Aurelian Bolea, Andrei Ostap. Juriul concursului a acordat o *Mențiune* pentru proiectul prezentat de Mihai Buculei.

Strasbourg

La ediția 1978 a *Concursului internațional de afișe* organizat de *Institutul internațional al drepturilor omului*, de data aceasta pe tema «dreptul la educație», juriul a selectat pentru expoziția *Concursului* două lucrări semnate de Leontin Plosca.

Dans ce numéro:

Articles à signaler:

Le caractère unitaire du concept de création

(Mircea Herivan)

p. 4

L'analyse des rapports — d'ordre différent et de nature différente — entre les concepts art, science, technique, amène l'écrivain Mircea Herivan à mettre en relief le concept d'imagination créatrice telle qu'elle se manifeste dans la pluralité des domaines — création artistique, scientifique, technique, création sociale. Examinant les facteurs de profondeur qui rapprochent ces domaines et saisissant les analogies essentielles entre des phénomènes très différents en apparence, l'auteur exclut la possibilité de tensions réelles dans la conjoncture du socialisme, et relève le caractère unitaire du concept de création aussi bien que les répe cussions constructives et progressistes de l'attitude qui a pour but le développement harmonieux des formes de manifestation de la créativité dans tous les domaines.

L'exposition « Les voies du socialisme »

(Alexandra Titu)

p. 6

La deuxième édition de l'exposition intitulée « Les voies du socialisme » (Musée d'art de la République et salles Dalles), offre au critique d'art Alexandra Titu l'occasion d'analyser les relations qui existent actuellement entre la création artistique et la commande sociale représentée par le Conseil Général des Syndicats. Selon l'auteur, les oeuvres exposées (peinture, sculpture, arts graphiques) témoignent de l'accord qui existe entre la créativité potentielle et le commanditaire.

Graphisme: art, utilité, implication sociale

(François Pamfil, Adina Caloenescu, Ion Truică, Paul Erdös, Dan Erceanu, Amelia Pavel, Grigorescu Ion, Georgeta Pusztai)

p. 12

Procédant à une enquête auprès des artistes et des critiques d'art sur les aspects actuels de l'art graphique roumain contemporain, la revue « Arta », en se basant sur les opinions exprimées par les participants au débat, enregistre le phénomène d'intégration de l'art graphique dans la vie sociale comme une caractéristique de l'actuelle étape du développement de cet art qui constituie un véritable avant-poste de la communication par l'image.

Rijeka '78

(Amelia Pavel)

p. 19

Le critique d'art Amélia Pavel, membre du jury de la Biennale de dessins originaux, de Rijeka '78 présente cette manifestation devenue traditionnelle, et définit son rôle dans le cadre des débats portant sur la place qui revient au dessin dans le mouvement artistique. Les participants roumains à cette exposition sont: Ana Lupaș, Wanda Mihuleac, Kira Cristinel Popescu, Peter Pusztai, Ion Stendl, Iosif Szalay, Ioan Untch et George Leolea (auquel a été attribué le « Prix d'achat » du Cabinet de gravure de l'Académie des sciences et des arts yougoslaves).

Structures géométriques dans l'œuvre d'art plastique (2)

(Zamfir Dumitrescu)

p. 27

Cette seconde partie de l'étude du peintre Zamfir Dumitrescu (la première partie a paru dans les no. 5—6/1978 de notre revue), s'occupe des « transformations géométriques » (modifications du caractère géométriques d'une forme ou d'une structure), du point de vue des types de similitudes constituées sous la forme de quatre relations bi univoques: homologie, homothétie, afinité, congruence, l'importance des similitudes géométriques étant évidente pour les problèmes de la composition plastique en général.

L'ensemble de sculptures architecturales de Tîrgu Jiu

Le 40-e anniversaire de l'inauguration de l'ensemble de Tîrgu Jiu offre à l'ingénieur Stefan Georgescu Gorjan — collaborateur de Brancusi à la réalisation de la « Colonne sans fin » de Tîrgu Jiu, l'occasion de présenter la chronologie de l'exécution des travaux ainsi que le déroulement du processus de création et de l'emplacement des monuments; l'article représente une contribution d'importance à l'exégèse brancusienne.

La revue Arta présente les artistes roumains contemporains:

Ștefan Bertalan

p. 36

Né le 30 mai 1930 à Răcaștia-Hunedoara. Études à l'Institut d'arts plastiques « Ioan Andreescu » de Cluj-Napoca. Participe depuis 1962 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Novi-Sad (Exposition de la Filiale U.A.P. Timișoara) — 1969; Belgrade (« 26 artistes de Timișoara ») — 1970; Edimbourg (« L'art roumain aujourd'hui ») — 1971. Expositions internationales: 1968 — Milan (Triennale d'arts décoratifs, industrie et architecture moderne); 1969 — Nuremberg (Biennale du constructivisme).
Prix — 1971 Prix attribué par la section de critique de l'Union des arts plastiques, Bucarest.

Vasile Grigore

p. 38

Né le 27 janvier 1935 à Bucarest.
Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1959). Début en 1959. Participe régulièrement aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles à Bucarest (1963, 1966, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1978), Mamaia (1965), Piatra Neamț (1970), Bacău (1970), Constanța, Iași, Timișoara (1975). Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'ét anger: 1965 — Budapest; 1966 — Novi Sad, Zagreb, Belgrade Londres; 1968 — Menton Ruse, Moscou, Prague; 1969 — Cologne, Turin, Tel Aviv, Helsinki, Vienne, Tallinn, Szczecin, Varsovie, Lüdenscheid, Beyrouth, Rome, Rijeka, Skoplje; 1970 — Turin, New Delhi, Rome; 1972 — Bamberg, Freibourg, Varsovie, Palma de Majorque; 1973 — Washington, Saint Paul, Chicago, Oshkosh, Athènes, Bagdad, Sao-Paulo, Curitiba, Brasilia, Montevideo, Buenos Aires, Santiago (Chili), Caracas, Lima; 1974 — Québec, Glasgow, Athènes, Phénian, Alep, Téhéran, Tunis, Le Caire; 1975 — Rawalpindi, Peshwar, Karachi, Leverthusen, Stuttgart, Lisbonne, Bagdad; 1976 — Lisbonne; 1977 — La Havane, Varsovie, Berlin.
Prix: 1963 — III-e Prix pour la peinture attribué par l'Union des arts plastiques, Bucarest; 1966 — Prix « Ioan Andreescu » de l'Académie roumaine.

grafica • artă • utilitate • comunicare • • • • • • • • •